PETRU STOIANOV

# CITIRE DE PARTITURI

## Citirea în chei

Ediția a II-a

© Editura Fundației *România de Mâine,* 2009
**Editură acreditată** de *Ministerul Educației, Cercetării şi Inovării*
prin *Consiliul Național al Cercetării Ştiințifice*
*din Învățământul Superior*

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**
**STOIANOV, PETRU**
**Citire de partituri. Citirea în chei**, Petru Stoianov. Ediția a II-a Bucureşti: Editura Fundației *România de Mâine*, 2009
Bibliogr.
ISBN 978-973-163-491-3

781.24 (075.8)

Reproducerea integrală sau fragmentară, prin orice formă
şi prin orice mijloace tehnice, este strict interzisă
şi se pedepseşte conform legii.

*Răspunderea pentru conținutul şi originalitatea textului*
*revine exclusiv autorului/autorilor.*

Redactor: Constantin FLOREA
Tehnoredactare: Florentina STEMATE
Vasilichia IONESCU
Coperta: Cornelia PRODAN

Bun de tipar: 26.10.2009; Coli tipar: 18
Format: 8/61 × 86

Editura Fundației *România de Mâine*
Bulevardul Timişoara, nr.58, Bucureşti, Sector 6
Tel./Fax:021/444 20 91; www.spiruharet.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

**UNIVERSITATEA *SPIRU HARET***

**PETRU STOIANOV**

# CITIRE DE PARTITURI
# Citirea în chei

Ediția a II-a

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
București, 2009

Coperta I. JOHANNES OCKEGHEM – *KYRIE DE LA MISSA ECCE ANCILLA DOMINI* Fs. Vatican

Coperta IV. JOSQUIN DE PRES – *KYRIE DE LA MISSA DE BEATA VIRGINE* Fs. Vatican

## CUPRINS

*Cuvânt-înainte* ..... 7

**Argument** ..... 9
Îndrumări metodice ..... 14
Citirea în chei ..... 14

**Capitolul I. Teme de studiu pentru citirea în chei. Două voci** ..... 19
A. Cheia Sol cu celelalte chei ..... 19
B. Cheia Fa cu celelalte chei ..... 29
C. Combinarea celorlalte chei ..... 35

**Capitolul II. Teme de studiu pentru citirea în chei. Trei voci** ..... 53
A. Cheia Sol şi Fa cu celelalte chei ..... 53
B. Cheia Sol cu celelalte chei ..... 62
C. Cheia Fa cu celelalte chei ..... 73
D. Combinarea celorlalte chei ..... 85

**Capitolul III. Teme de studiu pentru citirea în chei. Cheile unui trio de coarde** ..... 97

**Capitolul IV. Teme de studiu pentru citirea în chei. Patru voci** ..... 111
A. Cheia Sol şi Fa cu celelalte chei ..... 111
B. Cheia Sol cu celelalte chei ..... 131
C. Cheia Fa cu celelalte chei ..... 144
D. Combinarea celorlalte chei ..... 157

**Capitolul V. Teme de studiu pentru citirea în chei. Cheile unui cvartet de coarde** ..... 164

**Capitolul VI. Teme de studiu pentru citirea în chei. Cheile vechi corale** ..... 182

**Capitolul VII. Teme de studiu pentru citirea în chei. Teme pentru aplicarea transpoziției** 199
A. Două voci ..... 199
B. Trei voci ..... 213
C. Patru voci ..... 222

**Capitolul VIII**
*Compozitori – note biografice* ..... 229
*Dicționar explicativ de termeni muzicali* ..... 250
*Manuscrise* ..... 263
*Note* ..... 263
*Abrevieri* ..... 264

Anexe
Anexa I. Indexul lucrărilor utilizate ca teme de studiu: pe capitole, genuri şi forme muzicale 267
Anexa II. Indexul alfabetic al lucrărilor utilizate ca teme de studiu ……... 271
Anexa III. Indexul temelor de studiu: pe forme şi genuri muzicale …… 275
Anexa IV. Indexul alfabetic al compozitorilor cu indicarea lucrărilor utilizate ca teme de studiu pe capitole ……... 280
Anexa V. Indexul alfabetic al compozitorilor cu indicarea temelor de studiu …… 283

**Bibliografie** ……. 286

**Bibliografie de repertoriu/editori** …… 287

## *CUVÂNT-ÎNAINTE*

*În pregătirea unui muzician, în cadrul sistemului academic de învățământ, nu poate să lipsească* Citirea de partituri, *o disciplină care le deschide studenților o largă perspectivă asupra universului operei muzicale ca atare. Semiografia muzicală, cuprinzând un întreg corpus de semne şi coduri grafice necesare în procesul (re)descoperirii unei partituri muzicale, reprezintă* background-ul *pe care îl utilizează* Citirea de partituri. *În ultimă instanță, prin citirea unei partituri descifrăm microstructurile de limbaj ale unui opus, îl înțelegem mai bine din punctul de vedere al fluxului sonor propriu-zis, dar şi din acela al valorii sale de semnificație.*

*Volumul* CITIRE DE PARTITURI - Citirea în chei *semnat de Petru Stoianov, distins compozitor şi profesor universitar, Decan al Facultății de Muzică a Universității* Spiru Haret *din Bucureşti, reprezintă o realizare de înaltă ținută în acest domeniu al artei muzicale.*

*Structurat în opt capitole – precedate de un* Argument *şi urmate de* Anexe, Bibliografie şi Bibliografie de repertoriu/editori – *cursul de față aduce o contribuție remarcabilă la explicitarea principalelor elemente care stau la baza acestei discipline complexe,* Citirea de partituri*, cu accent pe* Citirea în chei.

*Obiectivele pe care şi le stabileşte autorul în preambulul lucrării sale au în vedere atât „dezvoltarea capacității de operare cu tehnici specifice, constând în transformarea semnelor grafice în dat sonor pe orizontală, în toate cheile, inclusiv în vechile chei corale”, cât şi „dezvoltarea capacității de citire ordonată în acelaşi timp pe orizontală şi pe verticală, în sisteme de două, trei sau patru portative, fiecare cu informație diferită, în chei diferite”, toate acestea putând fi considerate procese de studiu esențiale în metodica modernă a predării.*

Citirea în chei *constituie, însă, doar o primă etapă în studiul descifrării unei partituri muzicale. O a doua etapă, la fel de importantă, este cea a* Studiului transpoziției.

*Cursul de* Citire de partituri *operează cu elemente de sinteză şi cu informații interdisciplinare, muzicianul în formare – care va îmbrățişa fie cariera de profesor, compozitor sau muzicolog, fie pe cea de dirijor sau interpret – putând să ia contact cu ceea ce aş numi „setul de valori” al unei partituri muzicale. Aceasta este studiată – conform metodologiei propuse de cursul universitar semnat de prof. univ. dr. Petru Stoianov – pe toate palierele ei de semnificație: începând cu structurile de limbaj şi încheind cu cele care țin de viziunea estetică a compozitorului, de zona stilistică în care acesta se încadrează.*

*Relevante şi demne de apreciat, într-adevăr, în cursul la care ne referim sunt noutatea absolută, nota de originalitate a concepției şi a conținutului; o primă coordonată o constituie temele de studiu, inedite în covârşitoarea lor majoritate, teme al căror curs propune inclusiv o parcurgere cronologică a materialului muzical utilizat, încă de la exemple de secol XII.*

*O altă noutate o reprezintă capitolul dedicat* Notelor biografice. *Sunt aici prezentate biografii artistice de compozitori începând cu Alexander Agricola (compozitor renascentist, 1445/1446-1506), şi încheind cu Adrian Willaert (1490-1562), compozitor flamand din aceeaşi „epocă de aur a polifoniei vocale”.*

*Sunt apoi prezentate* Manuscrisele *cuprinse în colecția de cântece sacre şi laice la 3 sau la 4 voci, intitulată* Glogauer Liederbuch *(apărută în jurul anului 1480), şi manuscrisul intitulat* Llibre Vermell de Montserrat, *apărut la Barcelona, la sfârşitul secolului al XIV-lea.*

*Seria noutăților în materie de elaboare a unui curs universitar de citire de partituri continuă cu un* Dicționar explicativ de termeni muzicali. *Ideea autorului trebuie salutată tocmai pentru aparatul critic complex, pe care îl pune la dispoziția studenților în încercarea lor de a pătrunde în universul muzical al operei studiate.*

*Sunt, toate acestea, contribuții de esență la elaborarea unei metodologii de curs moderne, adaptate cerințelor de învățare şi de studiu din zilele noastre.*

*Numai simplul contact auditiv cu o lucrare muzicală nu poate suplini analiza în amănunt a substanței muzicale propriu-zise. De altfel, autorul include în volumul său un corpus de* Anexe *în care sistematizează lucrările utilizate ca teme de studiu, precum şi o bibliografie, inclusiv o bibliografie de repertoriu/editori, orientând demersurile muzicologice ulterioare în direcții clare de acțiune.*

*Prin apariția acestui curs universitar semnat de unul dintre cei mai reprezentativi profesori de citire de partituri din învățământul superior muzical românesc, studenții au la dispoziție o lucrare definitorie, de mare valoare ştiințifică, care îi va ajuta, sunt convins, să ia contact cu fenomenul muzical în toate coordonatele sale de expresie.*

*SORIN LERESCU*
*Bucureşti, aprilie 2008*

# ARGUMENT

***CITIREA DE PARTITURI,*** fiind una dintre cele mai complexe discipline, şi, în egală măsură, o „disciplină muzicală de sinteză teoretică şi practică”,[1] este un curs ce are ca obiectiv principal studierea modului de codificare şi decodificare a partiturii generale, fie ea corală, camerală, simfonică, vocal-simfonică sau de muzică destinată execuției scenice: lirico-dramatică, dans (balet).

Această disciplină de sinteză vizează asumarea unei tehnici care să permită în acelaşi timp rapida decodificare şi recompunere a textului muzical în alți parametri decât cei inițial notați în partitură, totuşi cu respectarea tuturor indicațiilor de frecvență, metrică, ritmică, dinamică, agogică, expresie.

*CITIREA DE PARTITURI* este una din puținele direcții de abordare a muzicii care nu se studiază de regulă decât în învățământul muzical universitar, ea presupunând parcurgerea unui stadiu mediu în obiectivarea altor discipline de ale căror cunoştințe de bază se serveşte.

Mult mai complexă decât disciplinele pentru care semiografia muzicală se exprimă pe o voce – cel mult două – în datele cunoscute ale unei singure chei muzicale (cel mult două), cursul *CITIRE DE PARTITURI* transformă studentul în decodificator al informației muzicale receptate şi recodificator instantaneu al acesteia, pe care trebuie să o transmită mai departe.

De aceea, pentru prima ei fază ***Citirea în chei*** îşi stabileşte următoarele obiective:

- dezvoltarea capacității de operare cu tehnici specifice, constând în transformarea semnelor grafice în dat sonor pe orizontală, în toate cheile, inclusiv în vechile chei corale;
- dezvoltarea capacității de citire, ordonată în acelaşi timp pe orizontală şi pe verticală, în sisteme de două, trei sau patru portative, fiecare cu informație diferită, în chei diferite.

Competența astfel obținută se constituie în bază pentru paşii următori de studiu, când – în baza asumării principiilor citirii în chei pe două, trei sau patru voci – studentul poate realiza inclusiv transpoziția orală, ca prim pas pentru viitoarea etapă de studiu.

O a doua fază de studiu a citirii de partituri, vizând o complexitate în mod constant crescută a textului muzical, o va constitui ***Studiul transpoziției***, etapă superioară a formării viitorului muzician.

Predarea şi însuşirea bazelor teoretico-practice ale cursului *CITIRE DE PARTITURI* se desfăşoară exclusiv individual, ca şi unele discipline instrumentale sau canto, urmărind – concomitent cu asimilarea de cunoştințe teoretice şi practice noi – dobândirea unor deprinderi şi a unei tehnici aparte de interpretare, însuşiri proprii, necesare celui care se dedică practicii conducerii formațiilor corale, instrumentale sau celui mai complex instrument: orchestra simfonică sau complexul vocal-simfonic

[1] Giuleanu, Victor, Prefață la *Citire de partituri. Studiul cheilor corale. Texte muzicale din creația românească şi universală,* Bucureşti, 1983, p. 1

Însuşirea teoretică şi practică a acestui curs îl formează pe muzician, înzestrându-l cu acele calităţi specifice care îl fac capabil să desluşească şi să înţeleagă integral şi profund sensul operei muzicale de orice gen: cântec (pe una dar şi pe mai multe voci, inclusiv instrumentale), cor (*a cappella*, cu acompaniament sau cu solişti), aranjament instrumental sau vocal-instrumental, lucrare camerală sau simfonică (balet), vocal-simfonică (cantată, oratoriu), operă etc.; ca atare, de informaţiile şi practica pe care le presupun parcurgerea, însuşirea şi stăpânirea cât mai aproape de perfecţiune a etapelor acestui curs nu se poate lipsi niciun autentic profesionist în formare, indiferent de formaţia sa viitoare.

Fiind prin definiţie o disciplină de mare complexitate – în care percepţia vizuală, audiţia internă şi realizarea la pian a reducţiei structurilor sonore acţionează simultan şi sincretic, în continuă şi permanentă potenţare în scopul restrângerii tuturor traseelor sau a cât mai multor linii melodico-ritmico-armonice, fixate prin semiografie clasică şi modernă (sau în combinarea acestor două tipuri fundamentale, cu toate aspectele lor particulare) – *citirea de partituri* contribuie în mod nemijlocit la formarea personalităţii creatoare a muzicianului cu înaltă calificare profesională, cu activitate în aria vieţii cultural-muzicale sau a învăţământului formativ.

Ca atare, ea face parte – în mod obişnuit – din programul de studiu al semestrelor terminale de învăţământ muzical superior, după ce studenţii au parcurs etapa citirii în chei sau – în unele cazuri – chiar în paralel cu perioada în care studenţii fac cunoştinţă cu studiul cheilor corale la disciplina *Teoria muzicii – solfegiu – dictat*; de altfel, la solfegiu, studenţii exersează conştientizând şi solfegiind (doar pe o singură voce!) aplicarea cunoştinţelor dobândite în mod teoretic.

Deoarece cursul *CITIRE DE PARTITURI* contribuie în mare măsură la formarea profilului muzicianului complex, fie el profesor, dirijor, compozitor sau muzicolog (firește, în proporţie diferită, de la caz la caz, dar necesarmente indispensabilă fiecărei categorii profesionale din cele mai sus menţionate), el a devenit obligatoriu pregătirii de nivel universitar; doar stăpânindu-l cu temeinicie şi seriozitate se poate favoriza contactul viu cu opera muzicală, se poate realiza citirea directă a oricărei partituri, de la cele mai simple la cele mai complexe, descoperind astfel procesul de gândire şi creaţie ce a dus la punerea ei în pagină.

De asemenea, între beneficiile aduse studentului de acest curs, nu trebuie neglijat nici acela al dezvoltării memoriei muzicale, al aprecierii corecte a datelor stilistice sau de interpretare din perspectivă proprie a respectivei partituri, date cernute prin propria personalitate a studentului în lumina unui *sumum* de cunoştinţe dobândite pe parcursul anilor de formare ca muzician la discipline ca *Teoria muzicii, Istoria muzicii, Armonie, Contrapunct şi fugă (Polifonie), Dirijat coral* etc., date întregite de cunoştinţe şi deprinderi tehnice pianistice, care se vor articula armonios celor ce vor veni să împlinească profilul specializării prin studiul altor discipline: *Forme şi analize muzicale, Stilistică muzicală, Estetică muzicală, Teoria instrumentelor şi orchestraţie* etc.

Doar astfel, procesul ascultării inteligente şi conştiente a muzicii – fie că este vorba despre profesorul de muzică, fie că este vorba despre dirijorul de cor, de orchestră, de creatorul de muzică sau de comentatorul acesteia – poate avea şi chiar se cere să aibă, într-un procent însemnat, replica recreării parţiale sau integrale a partiturii de către cel care o analizează sau doar o ascultă şi care se dovedeşte a fi un muzician avizat, în postura de cercetător activ, de descoperitor al celor mai ascunse intenţii încifrate de compozitor în paginile hârtiei cu portative.

Pentru ca procesul stăpânirii citirii de partituri în toate aspectele ei să fie facilitat în mod considerabil, studenţii trebuie deprinşi să dorească să descifreze şi să citească partituri, la început simple, apoi din ce în ce mai complicate, fără a pierde din vedere osatura armonică, punând totodată în valoare factorii de culoare, acele părţi ce individualizează articularea discursului muzical în fiecare segment al acestuia, liantul ce asigură interdependenţa vocilor,

detaliile semnificative sau pasajele în care demersul componistic „se cere" subliniat, evidențiat în prim plan – totul cu respectarea indicațiilor de tempo, de nuanțe sau de „stări" notate de compozitor.

Imperios necesare sunt – după cum consideră marii pedagogi dedicați studierii acestei discipline[2] – „contactul direct, descifrarea şi interpretarea nemijlocită a operei de artă".

Acest contact direct, la rândul lui, trebuie să fie o preocupare susținută şi continuă, dublată de mijloacele mecanice sau electronice ce stau la îndemâna studenților, dar niciodată înlocuită de acestea, pentru că niciun tip de audiție sau vizionare pe casetă video (inclusiv cu partitura în față) a unui concert nu poate ține locul descifrării respectivei partituri la pian.

Tuturor acestora li se poate adăuga – potrivit nivelului de cunoştințe acumulat de student sau capacității sale de sinteză teoretică şi redare cu mijloace specifice, pianistice, potrivit şi sensibilității proprii – un coeficient variabil de interpretare personală, de trăire afectivă şi recrearea partiturii, de transmitere a mesajului ideilor muzicale cuprinse în aceasta.

Recrearea partiturii la pian prin descifrarea ei oferă studentului, viitor muzician satisfacția descoperirii unor amănunte semnificative, a frumuseții derulării fenomenului muzical, a procedeelor realizării muzicale pentru care a optat compozitorul şi, mai mult decât atât, a reluării – pe pasaje – a unor fragmente, a stăruirii asupra lor pentru a se putea sonda adâncimea gândului creator.

În acest fel, *CITIREA DE PARTITURI* este dublată şi de o privire analitică ce poate conduce la trăirea la alte cote a fenomenului descoperirii şi redescoperirii continue, inclusiv a unor trasee ce păreau cunoscute şi familiare dar care oferă noi perspective din care pot fi analizate sau din care pot fi făcute legături subtile cu alte coordonate, până atunci neglijate sau lăsate pe alt plan.

Doar aşa se poate face o analiză la detaliul semnificant, foarte aproape de a fi exhaustivă, a substanței muzicale, pentru că doar din desele opriri – cauzate inclusiv de dificultăți de redare tehnică, la pian –, dar şi din revenirile frecvente pe aceleaşi trasee se poate obține tabloul complexei texturi muzicale, dezvăluind, cât mai aproape de adevărul ultim, gândirea compozitorului şi maniera sa de instrumentație, de tratare motivică, de intersectare de stări.

Chiar dacă propria execuție poate fi imperfectă, nimic nu se poate compara cu momentul în care lucrarea trece – la propriu – „prin propriile tale degete şi care, într-un fel, nu poate fi egalată nici de cea mai strălucită interpretare audiată la pick-up, magnetofon sau radio".[3]

Pentru ca acest proces, deosebit de complex, să fie în mod considerabil mai uşor de stăpânit de către student, iar deprinderile pe care le presupune pregătirea studenților să se formeze în mod logic, legic şi ritmic, este necesar ca „paşii" să fie foarte judicios gândiți, iar citirea de partituri să urmeze – în mod obligatoriu – un parcurs de la simplu şi atractiv la din ce în ce mai dificil şi mai incitant, astfel încât învățarea să se poată face exclusiv în mod activ, prin descoperire, oferind studentului satisfacții majore de ordin estetic, demonstrându-i că doar o practică şi un exercițiu susținut îl pot pune – fără mijlocitor – în fața frumuseților şi bogății de idei a oricărei lucrări muzicale.

În consecință, materialul muzical aferent parcurgerii etapelor de studiu, aşa cum sunt propuse în cursul de față, este de aşa manieră conceput şi ordonat, încât să ofere satisfacția lucrului direct cu partitura prin rezolvarea celor mai variate situații ce pot fi întâlnite în studiul individual al studentului.

Aşadar, cursul este conceput pe linia unei progresii gândite în sensul creşterii dificultății de citire şi redare la pian a temelor propuse – în fapt, partituri integrale sau fragmente din

---

[2] Grefiens, Vinicius, *Cuvântul autorului,* în *Curs practic pentru citire de partituri. Citirea în chei*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966, p. 7.

[3] Grefiens, Vinicius, *op. cit.,* p. 7.

cunoscute lucrări ale literaturii muzicale ilustrând stiluri, direcţii sau perioade ale istoriei muzicii, într-un interval cuprins între secolul XII şi secolul XVII[4].

S-a respectat traiectul însuşirii treptate a deprinderilor de citire în chei mergându-se gradat şi continuu de la problematici cunoscute, stăpânite către cele noi cu necesara lor fundamentare atât în plan teoretic, cât şi ca realizare practică, de la simplu la complex.

În acest fel, orizontul cultural, în general, şi cel muzical, în special, al studentului se îmbogăţesc substanţial prin parcurgerea „pe viu", prin experienţă personală, a unor partituri despre care a studiat, pe care le-a audiat sau chiar le-a interpretat fie din postura de membru al ansamblului coral, fie din cea practică – dar dintr-o altă perspectivă – cea a dirijorului de formaţie corală.

Prin conţinutul şi obiectivele stabilite, cursul de faţă conferă viitorului muzician statutul de complexitate necesarmente subînţeles, făcându-l pe acesta să tindă în permanenţă spre definirea cât mai precisă a ţelurilor sale imediate şi de perspectivă, stimulându-i totodată spiritul competitiv, creator în domeniul interpretării muzicale, deschizându-i noi şi noi orizonturi în abordarea complexă a fenomenului muzical şi lărgindu-i orizontul de cunoaştere şi înţelegere.

Mai mult, citirea de partituri îi devine instrument de lucru necesar în cazul în care – dincolo de nevoile sale personale de a parcurge, a analiza şi a putea asculta prin contact nemijlocit orice partitură integrală sau pe fragmentele dorite – este nevoie de a exemplifica diferite procedee componistice sau originalitatea opţiunii compozitorului în faţa unui auditoriu: comunicări ştiinţifice, conferinţe, emisiuni de radio sau de televiziune, activitatea de secretariat muzical, cea de îndrumător al unor formaţii artistice în învăţământul muzical sau general la toate nivelurile.

Aşadar, partea întâi a cursului de *CITIRE DE PARTITURI* va fi cea a parcurgerii materialului didactic necesar însuşirii unei corecte *Citiri în chei*, pornind de la combinaţia a doar două chei, respectiv cea mai frecventă combinaţie, întâlnită în partiturile pianistice sau în reducţii pentru pian ale tuturor opusurilor destinate unui număr de două sau mai multe instrumente, respectiv întreaga literatură camerală, simfonică, vocal-simfonică sau cea destinată scenei (dans, balet sau creaţii lirico-dramatice).

În această etapă, studentului i se cer descifrarea, parcurgerea şi stăpânirea unui material didactic format din „teme de studiu" de citire simultană în două chei diferite, în combinaţii uzuale sau mai puţin uzuale ale acestora, rezultatul final scontat fiind însuşirea deprinderilor de citire cursivă şi exersarea acestora în sensul dobândirii agilităţii necesare redării la „prima vista" a oricărei partituri notate în combinaţiile respective de chei. Precizăm că, deşi, pentru unii studenţi, buni „cititori", a descifra vizual o partitură nu pune reale probleme, acelaşi proces, la care se adaugă şi etapa secvenţă contactului vizual respectiv, obligativitatea realizării pianistice poate genera o serie de impedimente, lesne depăşite printr-un studiu susţinut şi continuu.

Deprinderea de a citi bine orice partitură, indiferent de gradul ei de dificultate, este extrem de importantă pentru viitorii muzicieni, deoarece doar aşa se poate pătrunde în esenţa lucrărilor muzicale respective, ei realizând propria lor transcripţie pentru pian, inclusiv pentru cazurile în care aceste transcripţii nu există încă.

Deoarece cursul de *CITIRE DE PARTITURI* se adresează studenţilor care au parcurs şi parcurg în continuare inclusiv cursul de pian, curs la care se practică citirea în combinaţia cheilor *Sol* şi *Fa*, în prezentul curs nu au fost selectate decât puţine exemple în această combinaţie; ele totuşi există pentru a oferi studenţilor posibilitatea de a cunoaşte şi un alt repertoriu decât cel uzual instrumental, dar şi pentru a le asigura un imbold în studiu.

[4] În lucrarea de faţă se abordează problematica citirii în chei la 2, 3 şi 4 voci, terminând cu principiile tehnicii de transpoziţie orală pe 2, 3 şi 4 voci; un alt volum (în programul de studii al ciclului II de studii de masterat) va fi dedicat studiului transpoziţiei, deci instrumentelor transpozitorii, utilizându-se exemple muzicale din secolele XVIII-XX.

Mai mult chiar, au fost inserate şi studii în combinaţiile cheilor *Sol – Sol* şi *Fa – Fa*.

În concluzie, *CITIREA DE PARTITURI* este o disciplină ce presupune cel puţin trei momente în succesiunea următoare:

a) citirea partiturii prin contact exclusiv vizual, fără instrument (ceea ce presupune activarea auzului interior şi a capacităţii de reducţie mentală a planurilor orizontale cu sinteza lor pe verticala acordică);

b) realizarea instrumentală, la pian, a citirii oricărei partituri corale, orchestrale sau vocal-orchestrale (ceea ce confirmă inclusiv executantului în ce măsură reprezentarea partiturii în auzul interior a fost sau nu fidelă originalului);

c) cunoaşterea şi stăpânirea altor discipline, anterior studiate sau care se studiază concomitent cu aceasta, şi anume:

- bazele cântatului la pian;
- posibilitatea descifrării cu uşurinţă a partiturilor „la prima vedere" la acest instrument;
- cunoaşterea teoriei muzicii şi a bazelor solfegiului în chei;
- cunoaşterea bazelor armoniei tonale şi modale;
- deprinderea de realizare la pian a succesiunilor armonice;
- cunoaşterea bazelor gândirii contrapunctului vocal şi instrumental;
- deprinderea de realizare la pian a unor planuri polifone;
- cunoaşterea principiilor de instrumentaţie, cu particularităţile tehnice şi sonore ale instrumentelor orchestrei simfonice;
- cunoaşterea principalelor tipuri de notare pentru instrumentele transpozitorii sau semitranspozitorii.

**Tehnica *citirii de partituri* implică**:

a) formarea capacităţii de gândire rapidă – analitică şi sintetică – ce se manifestă concret prin redarea corectă a:

– notelor scrise în diferite chei;

– liniilor melodico-ritmico-armonice dispuse simultan pe mai multe portative în sens omofon sau polifon;

– conţinutului muzical notat pentru diferite instrumente transpozitorii;

b) dezvoltarea unei tehnici manuale specifice, utilizându-se cunoştinţele dobândite prin studiul pianului sau al altui instrument cu claviatură asemănător pianului, cu posibilităţi armonice sau polifonice de redare a textului muzical;

c) dezvoltarea şi perfecţionarea neîntreruptă a auzului interior – pornind de la solfegiu prin armonie, contrapunct (polifonie) şi orchestraţie –, care duc treptat la capacitatea imaginării conţinutului real al textului muzical, reprezentat prin semne grafice (semiografie, codificare). Acest auz interior dezvăluie „cititorului" – chiar şi fără producerea concretă a sunetelor – conţinutul structurii (oricât de complexă ar fi aceasta), expresivitatea compoziţiei „citite".

**Însemnătatea studiului *citirii de partituri*:**

a) deschide calea către cunoaşterea integrală a operei muzicale şi însuşirea practică a caracteristicilor stilistice ale creaţiei muzicale universale şi româneşti din toate marile epoci ale istoriei culturilor muzicale, reprezentativă pentru principalele curente, direcţii, orientări stilistice sau estetice;

b) abordând, practic, un bogat şi extrem de variat repertoriu – ceea ce reflectă corelaţia dialectică între creaţia universală şi cea naţională –, cursul Citire de partituri contribuie la

instruirea şi educarea studenţilor şi devenirea lor ca muzicieni profesionişti cu o înaltă calificare profesională, capabili să formeze, la rândul lor, profesionişti meniţi să îndrume tinerii porniţi pe drumul desăvârşirii lor profesionale ca muzicieni complecşi.

***Îndrumări metodice***

În scopul perfectei însuşiri a deprinderilor corecte privind citirea de partituri, studentul trebuie îndrumat îndeaproape de către cadrul didactic în direcţia unei discipline severe în urmărirea orizontalei, a liniei melodice scrise într-o anumită cheie; în cazul în care studiul se face pe două voci, în funcţie de nivelul pregătirii pianistice anterioare a studentului, se va trece fie direct la citirea pe cele două voci, fie la citirea lor separat şi apoi la asamblarea lor pe fragmente scurte, pe motive sau fraze muzicale, ajungându-se treptat la conjugarea orizontalei cu verticala.

Se va acorda o atenţie deosebită respectării indicaţiilor de înălţime şi de durată a sunetelor, totul în datele păstrării riguroase a tempoului enunţat la începutul piesei sau al temei respective.

Desigur, indicaţia legată de tempo poate fi, pentru început, eludată, recurgându-se la o mişcare convenabilă celui ce descifrează respectiva partitură; insistăm însă asupra ideii că odată propus, un tempo – oricare ar fi acesta – va fi respectat pe toată durata piesei, iar apoi, prin exerciţii repetate, se va ajunge şi la redarea tuturor indicaţiilor partiturii. Abia atunci când nu se mai simte nicio ezitare sau nicio oprire „de control", nici una „de pregătire" a salturilor sau a momentelor mai dificile, se poate spune că citirea respectivei teme sau a respectivului fragment a fost o citire perfectă şi se poate trece la următoarea piesă. Pentru a obţine o astfel de citire continuă, devin obligatorii trecerea, lunecarea privirii spre nota sau notele următoare încă din clipa în care degetele ating clapa (clapele) pentru sunetul dinaintea acesteia sau a acestora, realizându-se astfel dezideratul continuităţii.

Acţiunii de mai sus trebuie să i se cupleze – în timp – şi aceea de lunecare vizuală şi pe verticală, de preferinţă *de jos în sus*, aceeaşi cu citirea acordurilor în cazul temelor de armonie. În acest fel, privirea va premerge întotdeauna percepţiei conştiente la nivel mental, care, la rândul ei, premerge realizarea practică, actul citirii prin redarea pianistică.

Cu timpul, prin practicarea acestui timp de acţiune disciplinată, se va ajunge la dorita uniformitate şi continuitate a citirii, prin care – dincolo de corecta redare a unui text muzical scris în chei diferite, fie ele şi mai puţin uzitate – încep să se creeze reflexe şi deprinderi necesare abordării unor partituri din ce în ce mai complexe.

Se recomandă, de asemenea, ca studiul citirii de partituri să se facă în mod ritmic, zilnic cel puţin o jumătate de oră, pentru a se putea acorda ritmul vizual -conştientizare – motoric; în cadrul intervalului de timp afectat studiului, se recomandă reluarea pieselor cunoscute, pentru că doar prin repetare se pot sedimenta informaţiile şi se pot forma şi consolida deprinderile.

***Citirea în chei***

Am optat pentru combinaţiile de chei propuse de magistrala lucrare a celui care mi-a sădit dragostea pentru citirea de partituri şi care mi-a îndrumat studiul în anii de formare la Conservatorul bucureştean, maestrul Vinicius Grefiens. Ca atare, însăşi suita acestor combinaţii de chei urmează traseul din *Cursul practic de citire de partituri* editat de domnia sa în anul 1968, volum premiat de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor pentru valoroasa sa contribuţie adusă pe această direcţie a pedagogiei muzicale româneşti.

În ceea ce priveşte exemplele muzicale utilizate în prezentul curs, facem două precizări:

– am căutat să păstrăm titulatura originală a pieselor, aşa cum au fost ele preluate din tratate, cursuri sau antologii, editate în ţară sau în străinătate;

– pentru fiecare compozitor, gen sau formă muzicală pe care studentul le întâlneşte la contactul direct cu partiturile propuse drept material de studiu, am întocmit o scurtă fişă de prezentare, cu scopul declarat de a propune punți interdisciplinare (istoria muzicii universale şi româneşti, forme muzicale, stilistică muzicală etc.).

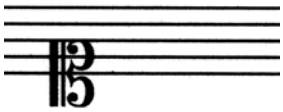
Explicațiile  îşi au un loc aparte în economia lucrării, ele constituindu-se într-un capitol aparte, ordinea expunerii fiind cea alfabetică.

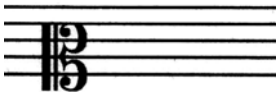
Revenind la citirea propriu-zisă în chei, trebuie precizat de la bun început că în practică întâlnim un număr de nouă chei cu ajutorul cărora se realizează notarea sunetelor în partitură.

Aşadar, pe lângă cele mai uzitate şi cunoscute chei, respectiv cheile *Sol* şi *Fa*, în cadrul acestui curs studenții fac cunoştință cu încă şapte chei şi învață – în cazul în care nu ştiau deja – numele acestora, nume ce face directă trimitere fie la vocile corale, fie – în cazul cheii *Sol* – la registrul instrumental.

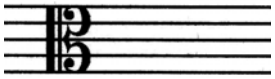
Cele nouă chei întrebuințate se clasifică astfel:

Cinci chei *Do:*

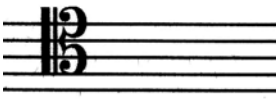
– cheia de *sopran* –  notată pe prima linie a portativului

– cheia de *mezzo – sopran* – notată pe linia a doua a portativului

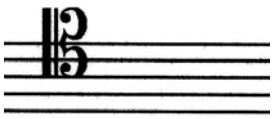
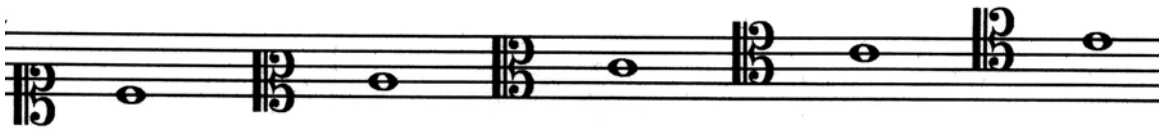


– cheia de *alto* – notată pe  linia a treia a portativului



– cheia de *tenor* – notată pe linia a patra a portativului



– cheia de *bariton* –  notată pe linia a cincea a portativului

Fiecare din aceste chei indică  – prin poziția sa pe portativ – locul notei *Do central,* iar utilizarea lor este necesară pentru a degreva scrierea muzicală de liniuțele suplimentare.

Astfel, plasarea cheii de sopran şi a celei de mezzo-sopran pe prima şi, respectiv, pe a doua linie a portativului indică, în mod indirect, faptul că notarea sub portativ este minimă.

În schimb, cheile de tenor şi bariton, plasate pe liniile a patra şi, respectiv, a cincea, induc informaţia potrivit căreia se preferă notarea pe portativ, conform cu registrul vocii respective. Precizăm că în cazul cheii *Do* pe linia a cincea – cheia de *bariton* –, deşi utilizată în veacurile trecute, acum se preferă înlocuirea ei cu cheia *Fa* pe linia a treia a portativului; se poate spune, aşadar, că în ceea ce priveşte cheia de bariton, aceasta se prezintă sub două forme: cheia *Do* pe linia a cincea şi cheia *Fa* pe linia a treia.

Cheile *Do* au fost frecvent întrebuinţate în trecut exclusiv pentru notarea părţilor vocale, motiv pentru care se şi numesc, în prezent „vechile chei corale".

Toate registrele vocale, întregul diapazon al vocilor omeneşti puteau fi notate în cele cinci chei *Do*, la care se adaugă cunoscuta cheie *Fa* pe linia a patra: „cheia de bas".

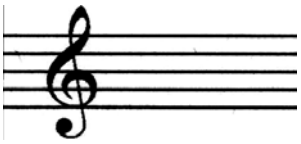
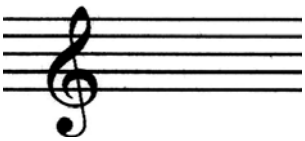
Trei din cheile *Do* – mai precis cheile de sopran, de mezzo-sopran şi cea de alto – erau utilizate pentru scriitura partiturilor feminine şi a vocilor de copii. Facem menţiunea că doar la două dintre ele – cheile de sopran şi de alto – se recurgea în mod cvasiobligatoriu în permanenţă, cheia de mezzo-sopran apărând în partituri doar din când în când, atunci când era cazul.

Pentru vocile bărbăteşti apăreau în prim plan alte trei chei: cheile *Do* de tenor, de bariton şi cheia *Fa* „de bas"; deoarece pentru diapazonul vocii de bariton se prefera cheia *Do* pe linia a cincea; cheia *Fa* pe linia a treia – destinată notării aceleiaşi voci – avea o mai restrânsă utilizare.

În concluzie, ansamblul obişnuit al celor patru voci omeneşti se nota în partiturile corale cu ajutorul a trei chei *Do* şi a unei chei *Fa*.

Şi partiturile instrumentale beneficiau de notare în cheile *Do*; avem în vedere cheia de alto – în care şi astăzi se scrie pentru violă, iar în trecut se întrebuinţa pentru „viola da braccio" sau pentru „viola d'amore" şi, uneori, pentru trombon – şi cheia de tenor, aceasta din urmă fiind utilizată pentru trombon, fagot, violoncel şi, ocazional, pentru contrabas.

Cele două chei *Sol* sunt următoarele:

– cheia de *violină* – pe linia a doua a portativului

– cheia *veche franceză* – pe prima linie a portativului

Prima cheie este deosebit de cunoscută, dată fiind întrebuinţarea ei frecventă, mai ales în partiturile contemporane, în această cheie fiind notate pe partitură majoritatea instrumentelor din orchestră – de la cele de suflat (cu excepţia fagotului în registrul lui nu foarte înalt) sau percuţie (cu excepţia timpanelor şi a tobei mari) la harpă, pian şi violină. Totodată, pentru registrele foarte înalte ale violei, violoncelului şi contrabasului se apelează la cheia *Sol.*

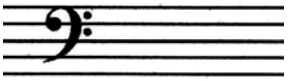
În ceea ce priveşte partiturile corale, din cea de-a doua jumătate a secolului XIX acestea au început să fie notate majoritar în cheia *Sol* – vocile de sopran, alto şi tenor – şi *Fa* – vocea de bas.

Menţionăm că efectul vocii de tenor este la o octavă în grav faţă de notarea pe portativ.

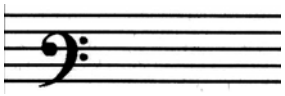
Cazul vechii chei franceze este special, ea fiind extrem de rar întâlnită; cel mai celebru caz îl constituie utilizarea ei în ştima celor două flaute din *Concertul brandenburgic nr. 4, în Sol major* de Johann Sebastian Bach.

Cele două chei *Fa* sunt următoarele:

– cheia de *bas* – pe linia a patra a portativului



–cheia de *bariton* – pe linia a treia a portativului



Ca şi în cazul cheilor *Sol,* şi aici una din cheile *Fa*, respectiv cea de *bas*, este mai cunoscută, în special, pianiştilor.

Aceeaşi cheie are şi rol de cheie suplimentară pentru corn şi este valabilă pentru clarinetul bas şi trombonul bas.

În partiturile vocale, cheia de bas serveşte la notarea acestei voci, precum şi a celei de bariton.

Cheia *Fa* pe linia a treia se întâlneşte extrem de rar, ea fiind prezentă exclusiv în vechile partituri corale.

Doar cunoscând şi practicând la nivelul cel mai înalt citirea în toate cheile de mai sus, se poate accede la eficienţă şi perfecţiune în citirea de partituri. Ca atare, studiul disciplinei va pune accent pe dezvoltarea deprinderilor de citire în una, două sau trei chei, în diferitele lor combinaţii; scopul final este ca citirea în oricare din cheile mai puţin utilizate în practica zilnică să devină la fel de familiară ca şi citirea în cheile de violină şi bas.

Pentru a spori atractivitatea cursului, între marile sale capitole – respectiv trecerile de la două la mai multe portative – au fost inserate, cu titlu documentar, exemple de scriitură veche (neumatică) utilizată în serviciul liturgic la Basilica San Marco.

Autorul

CAPITOLUL I.

# TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI. DOUĂ VOCI

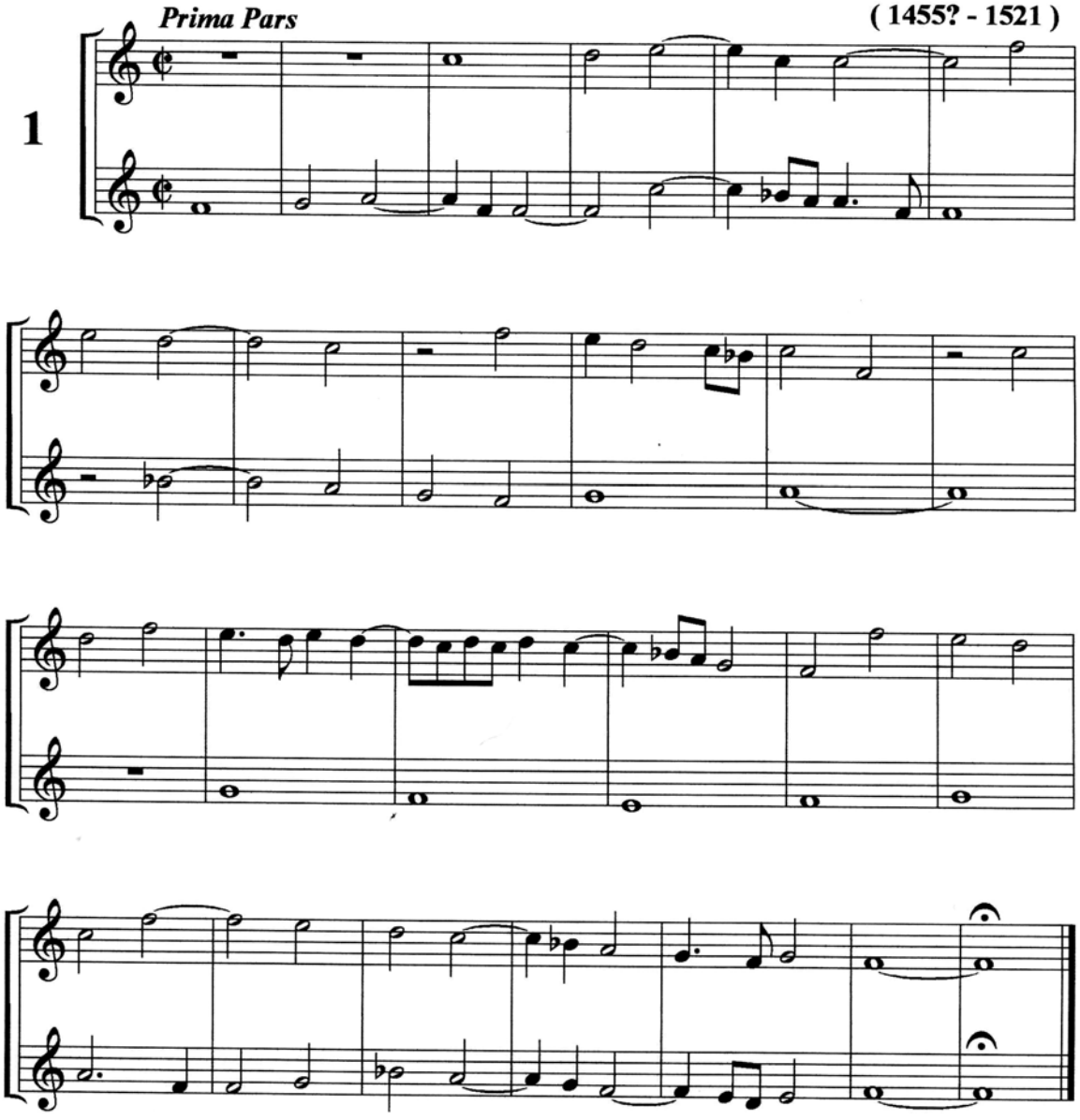
## *A. CHEIA SOL CU CELELALTE CHEI*

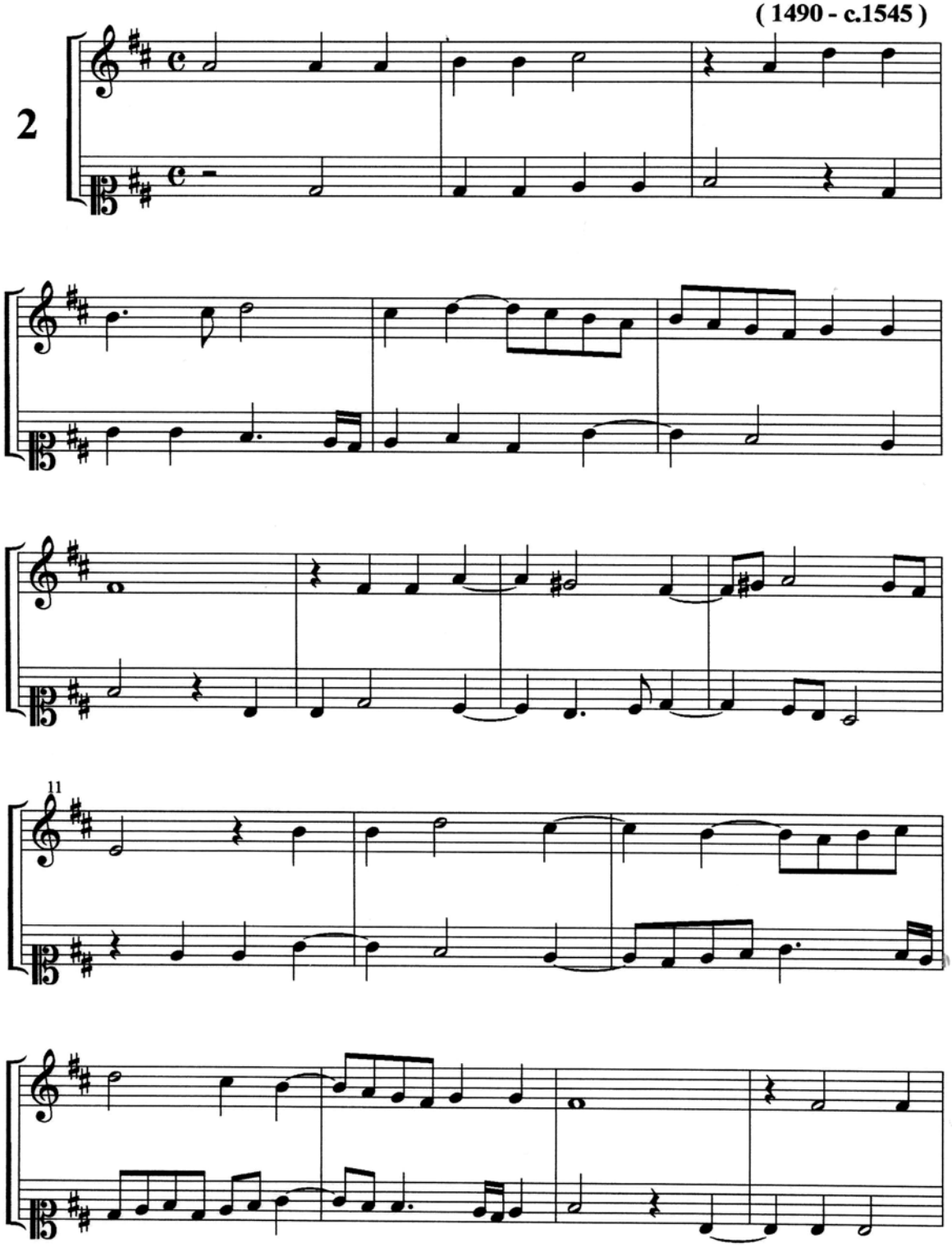
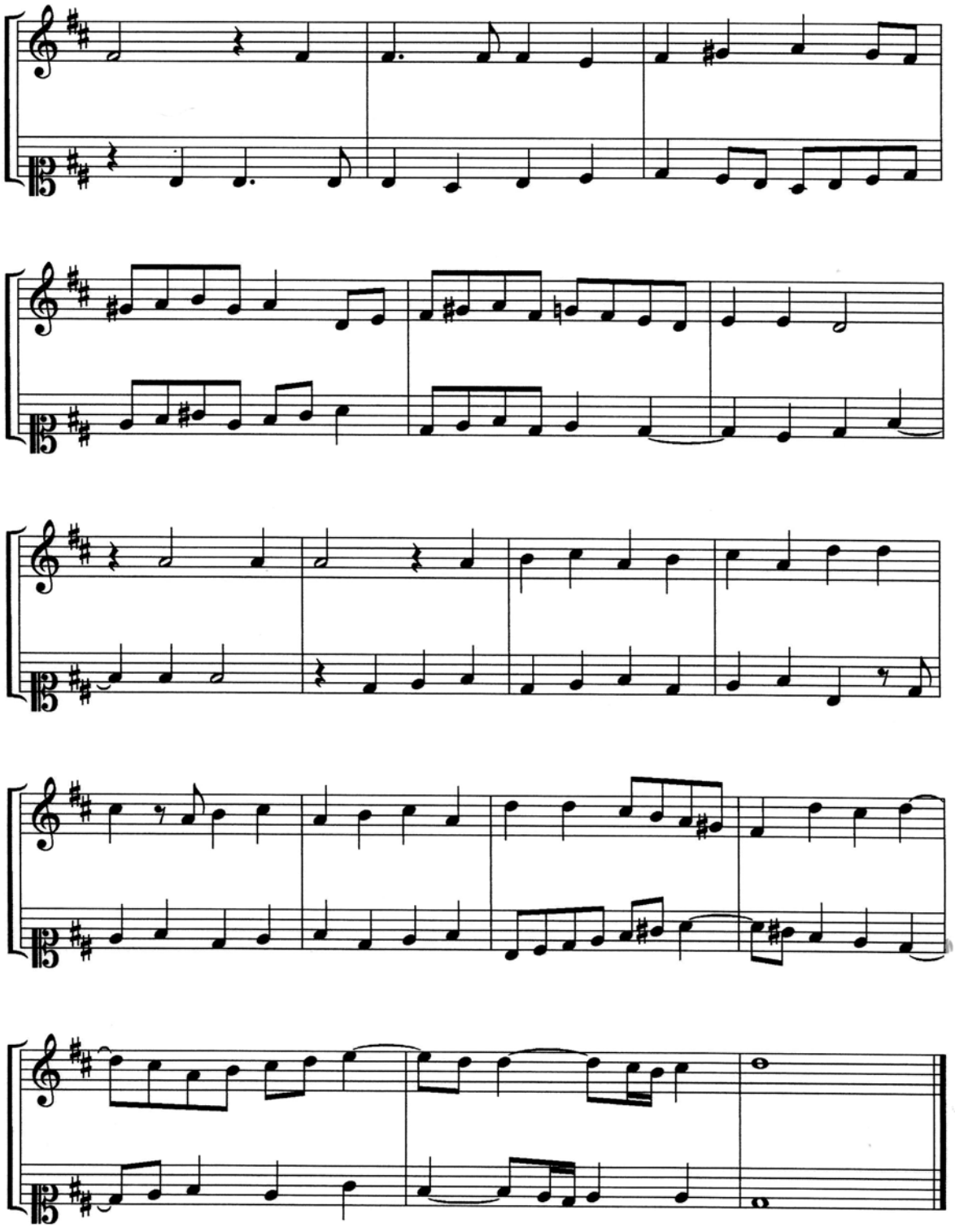
**"Ave verum"**

**- Motet -**

**Josquin des Pres**

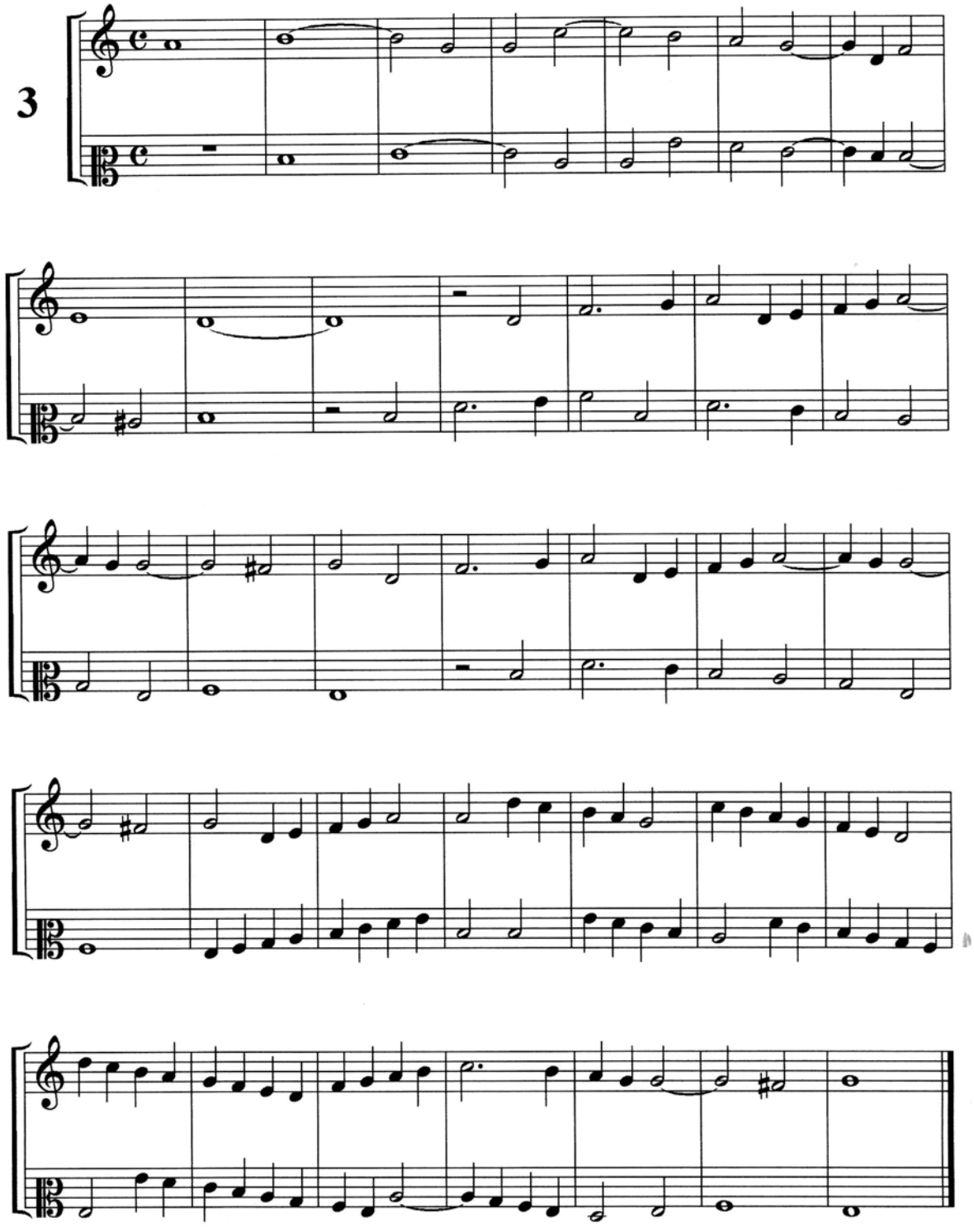
**( 1455? - 1521 )**

***Prima Pars***

# "Madrigal"

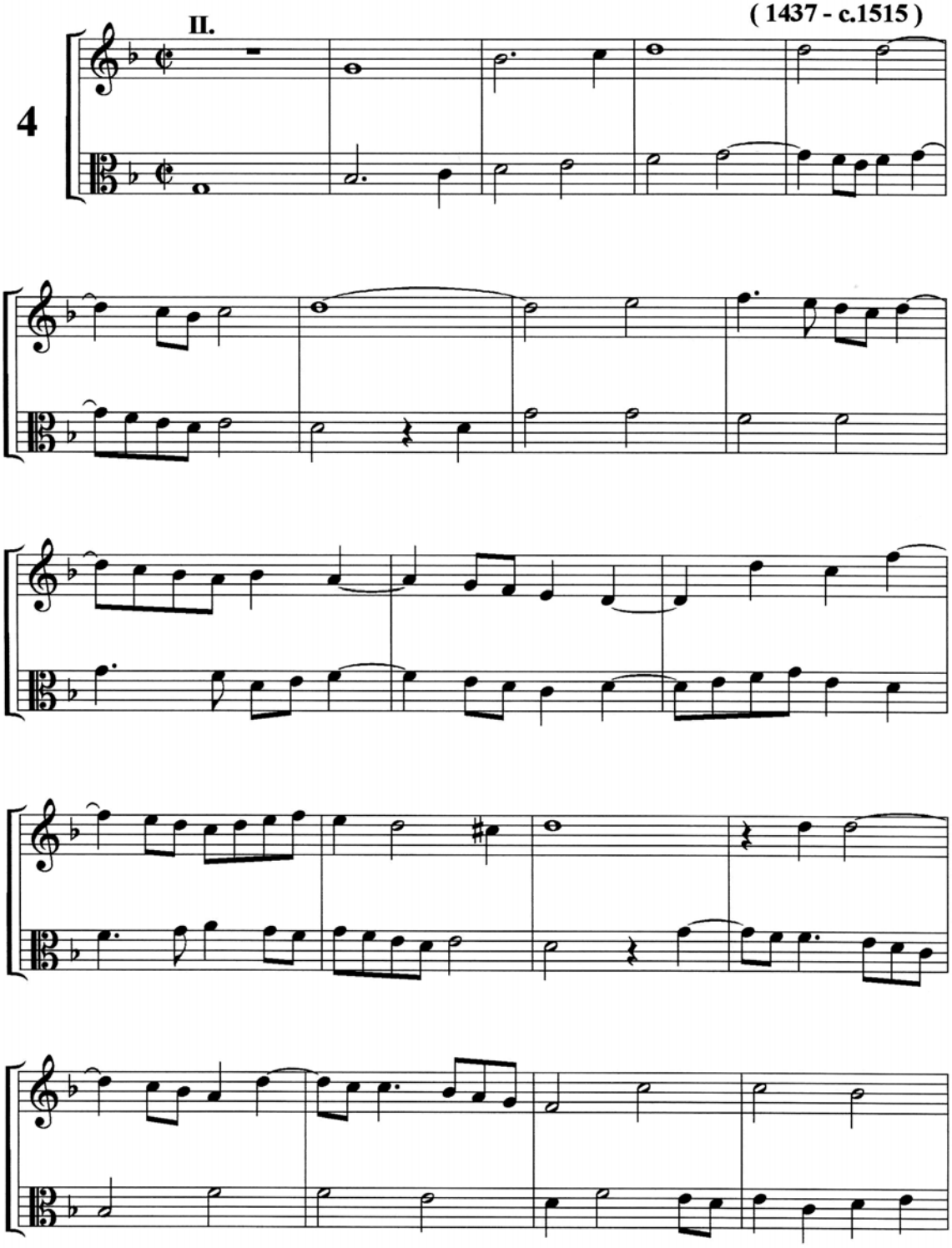
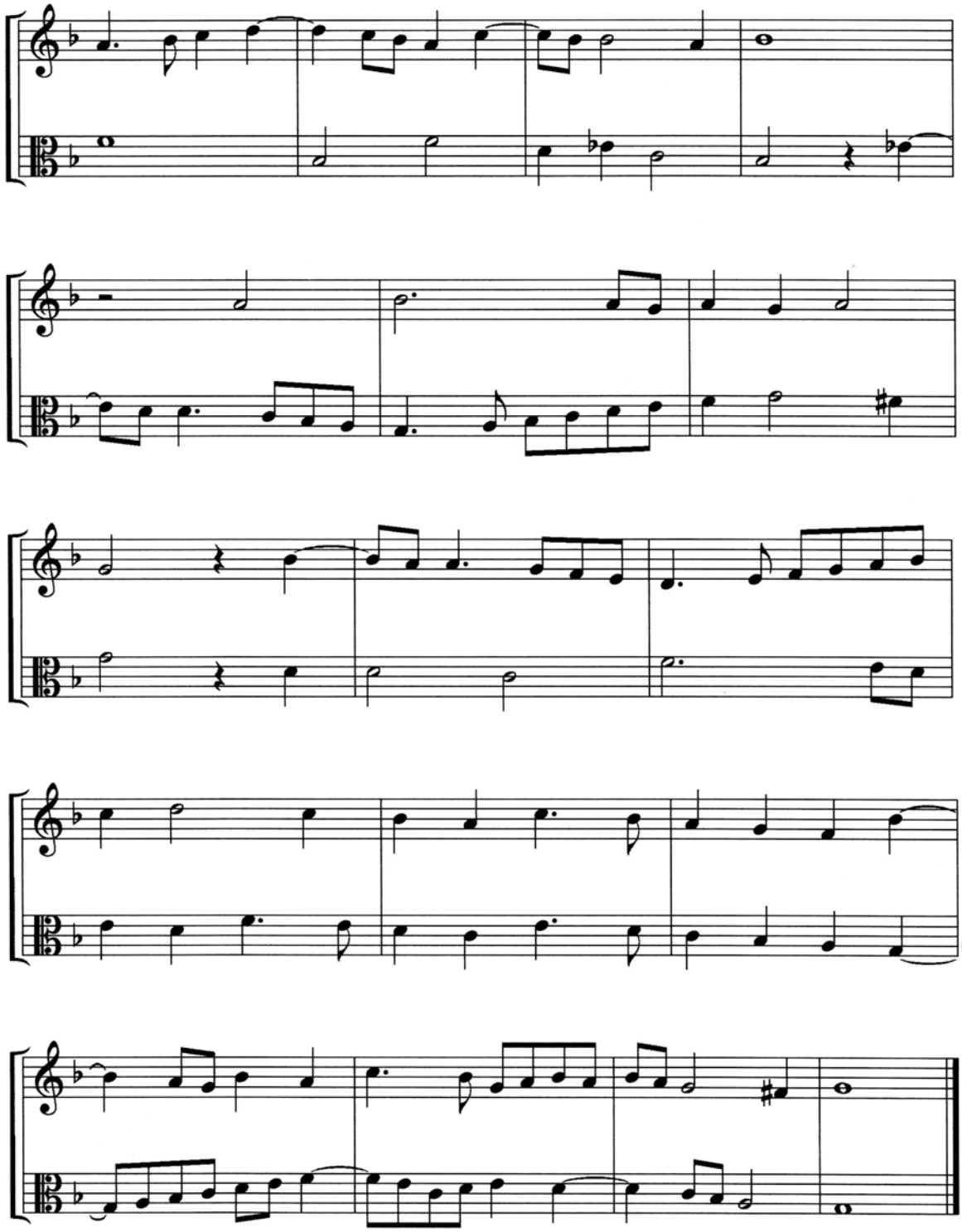
**Constanzo Festa**
**( 1490 - c.1545 )**

# "Per illud ave prolatum"

**( fragment final )**

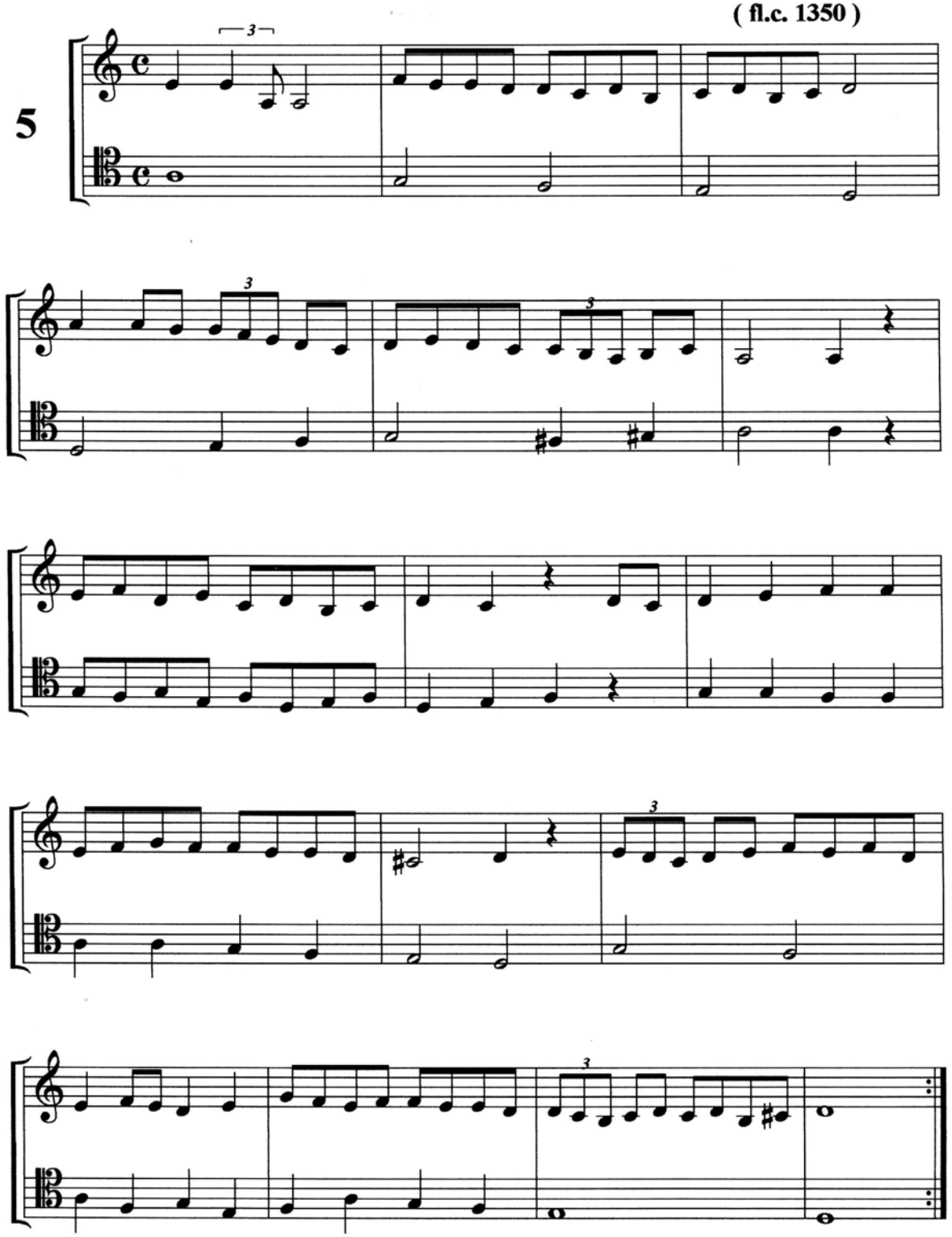
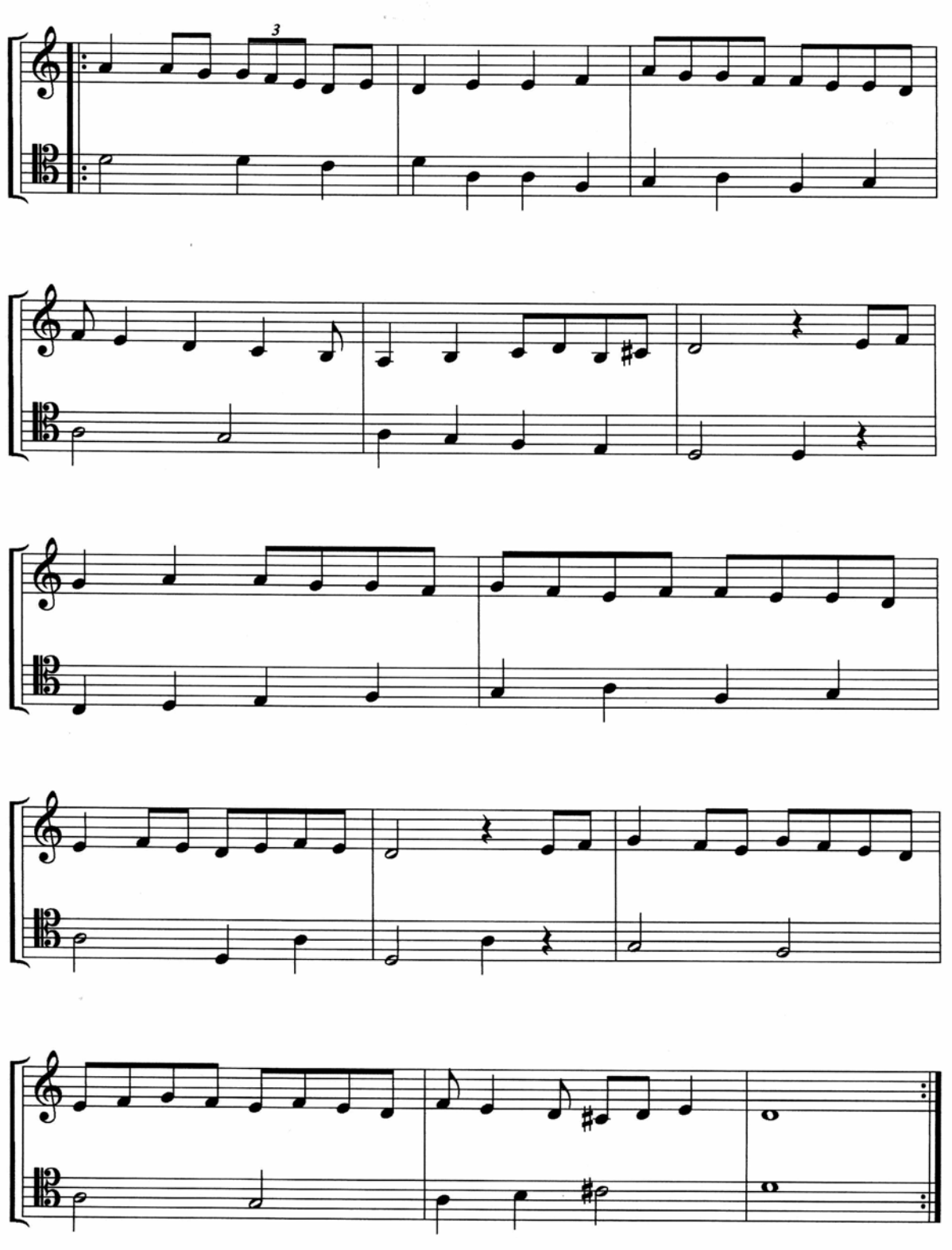
**Josquin des Pres**

**3**

# "Missa Mente tota"

## - Agnus Dei -

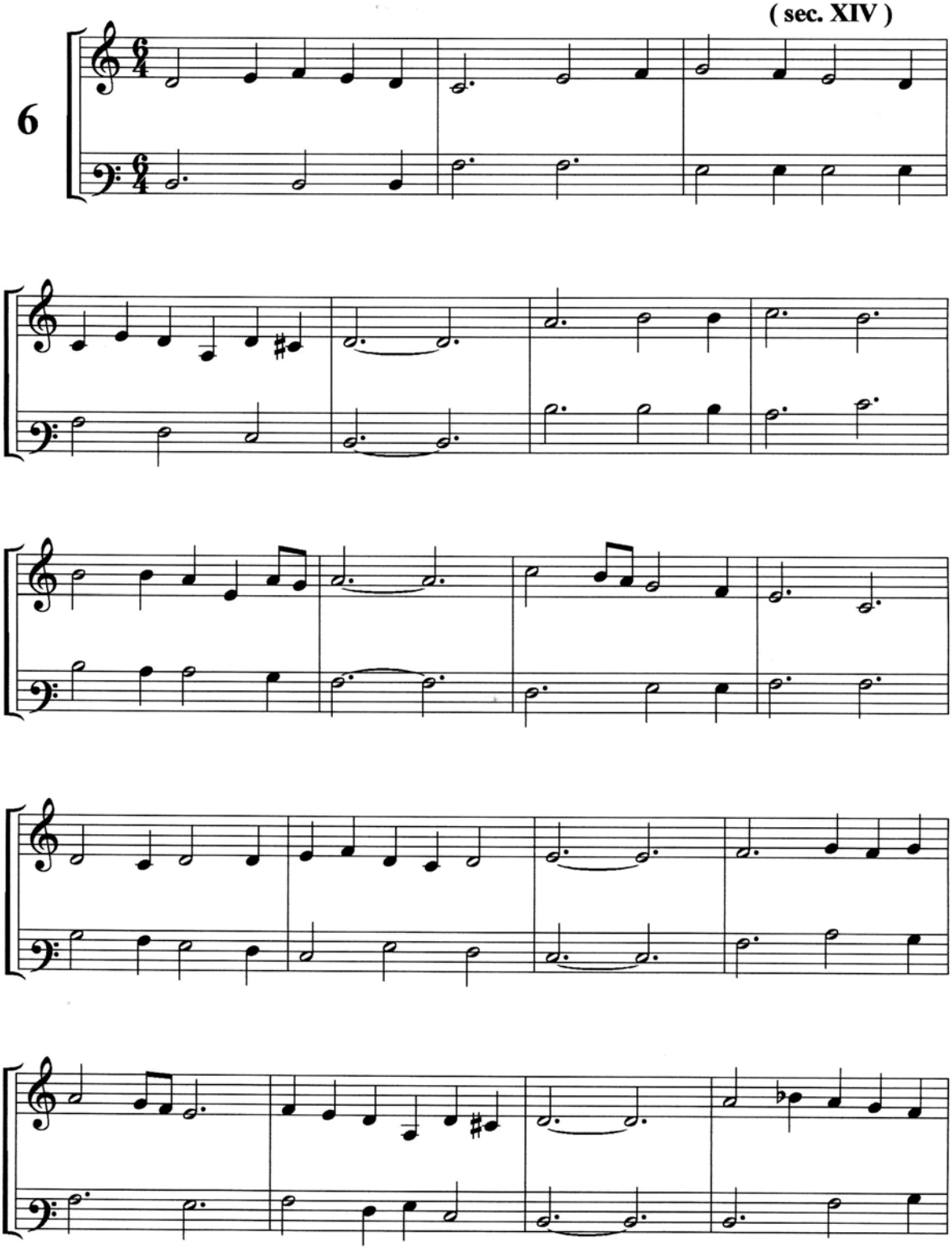
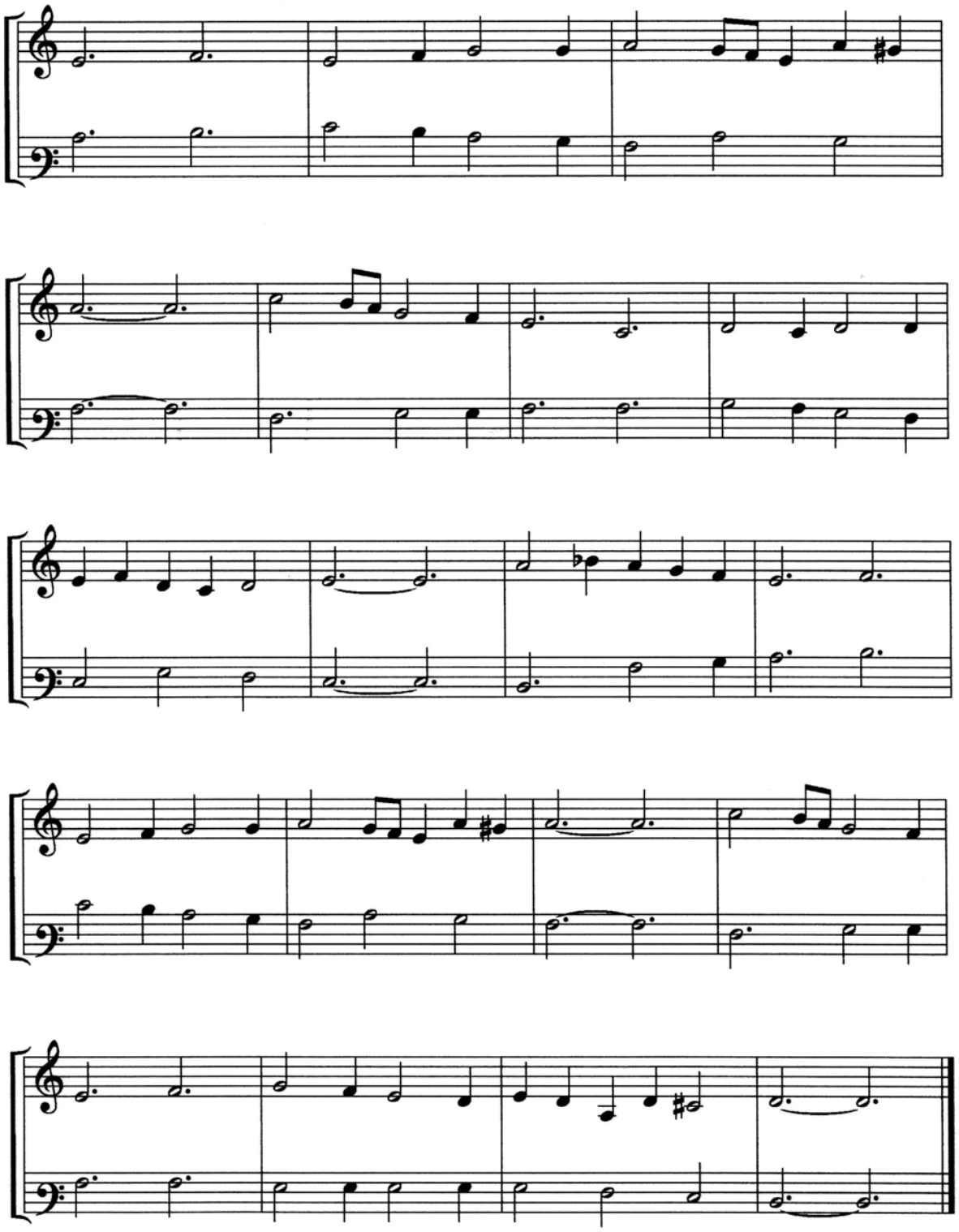
Antoine de Fevin
( 1437 - c.1515 )

# "Io son un pelegrin"

## - Balatta -

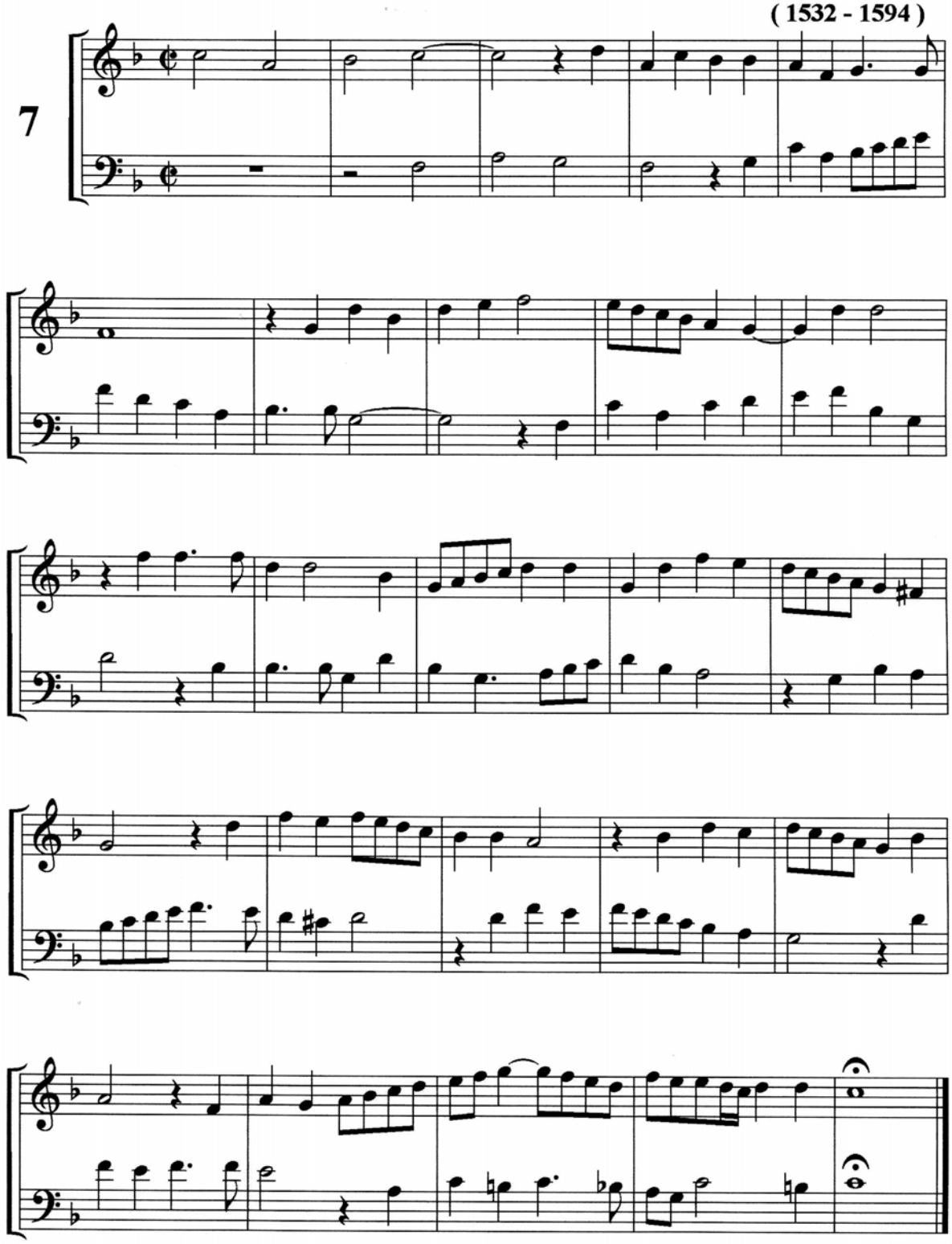
**Giovanni da Florentia**
**( fl.c. 1350 )**

3

# "Imperayritz de la ciutat ioyosa"

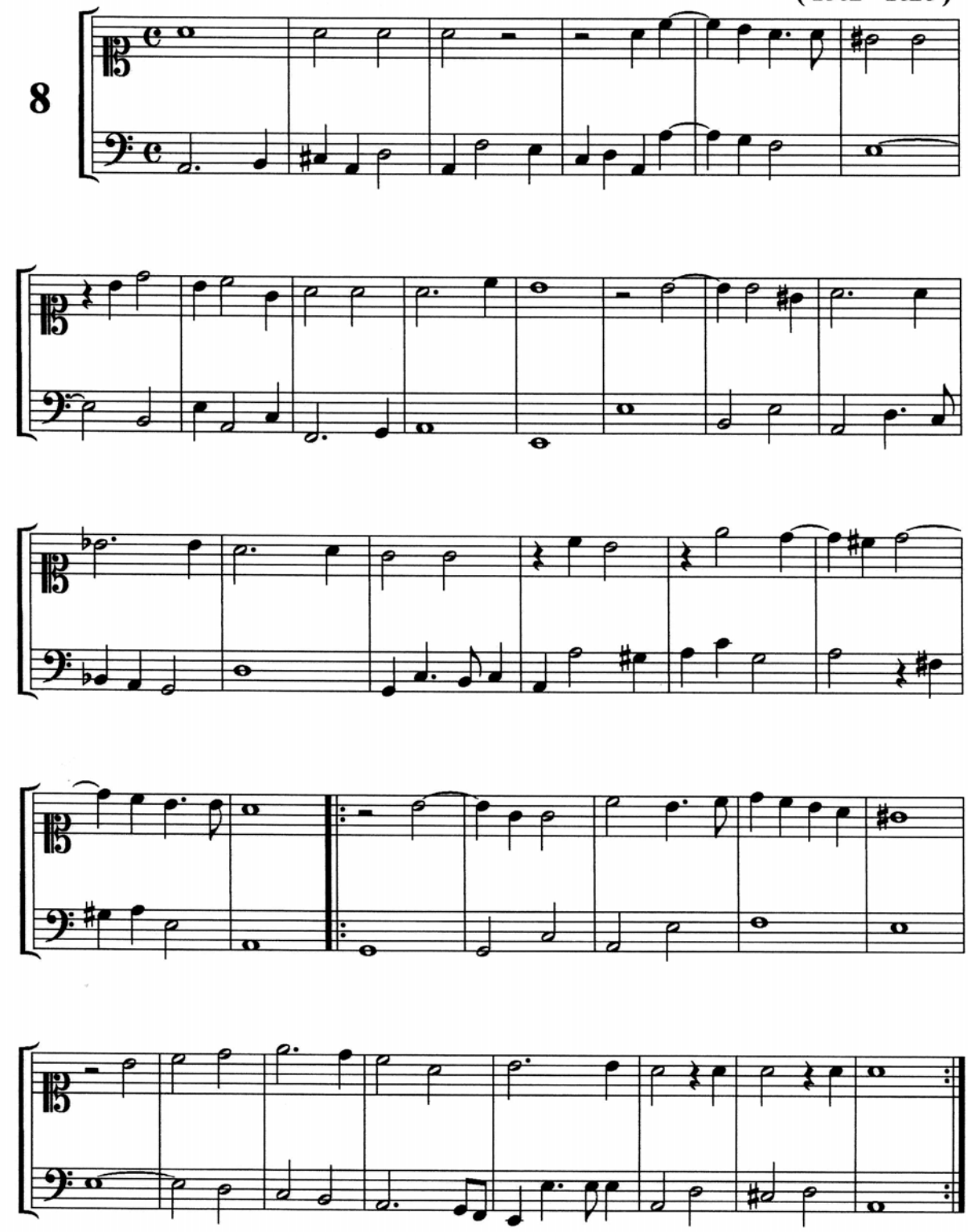
## - Motet -

**Autor necunoscut**
**( sec. XIV )**

# *B. CHEIA FA CU CELELALTE CHEI*

## "Scribantur"

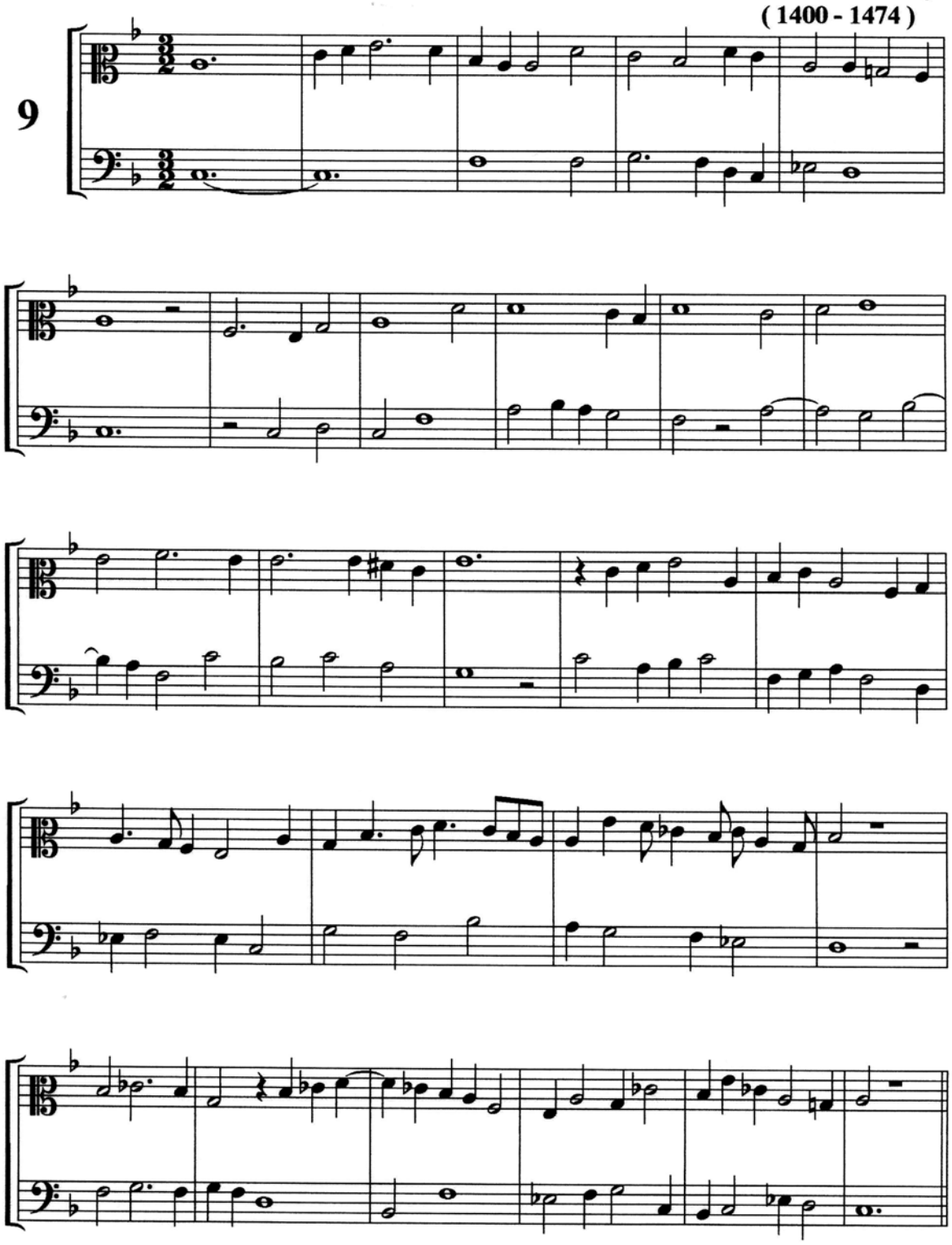
**Orlando di Lasso**
**( 1532 - 1594 )**

# "Farewell too faire"

## - Madrigal -

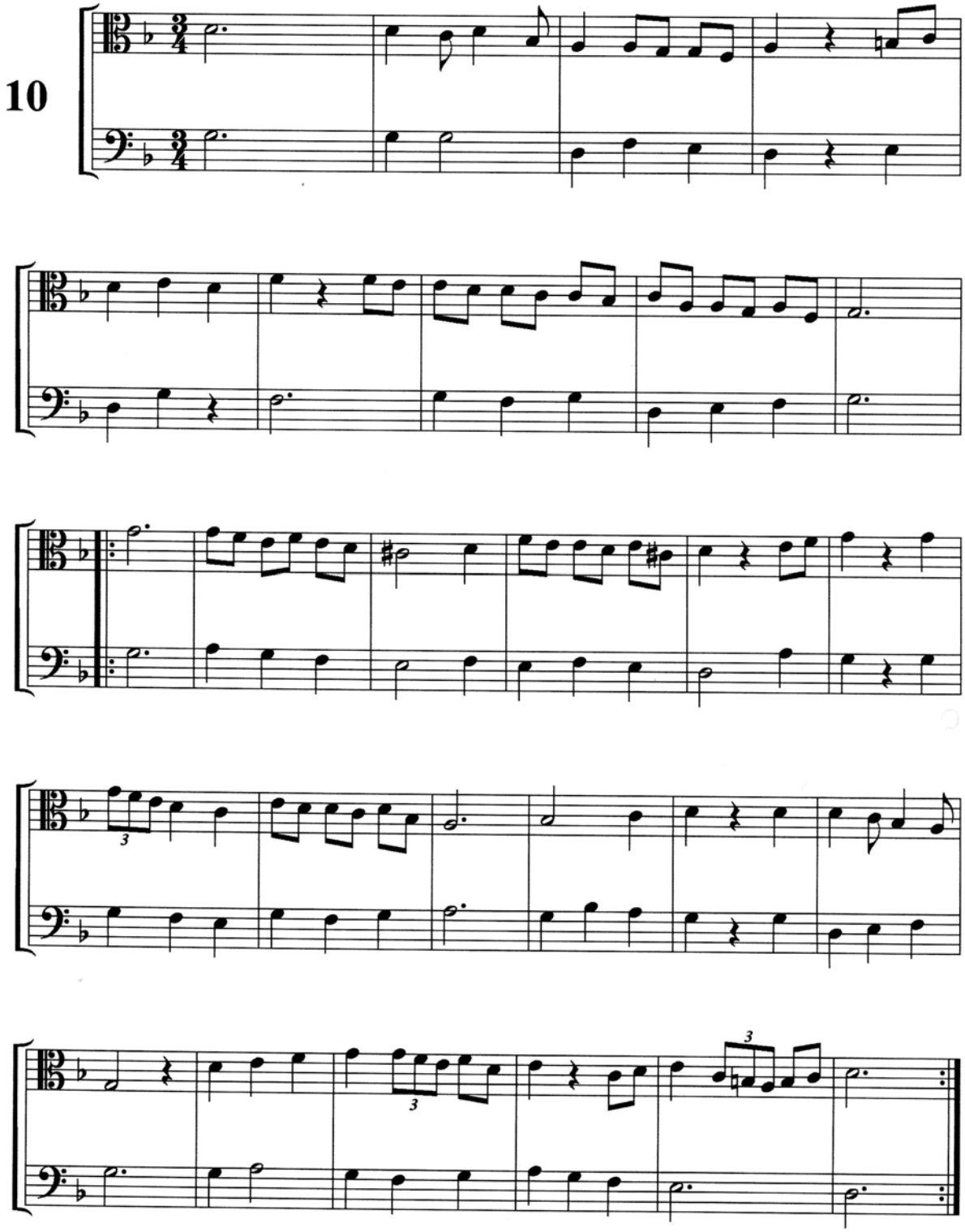
**John Dowland**
**( 1562 - 1626 )**

# "Nuper rosarum flores"

**( fragment )**

**Guillaume Dufay**

**( 1400 - 1474 )**

# "Angelica bilta"

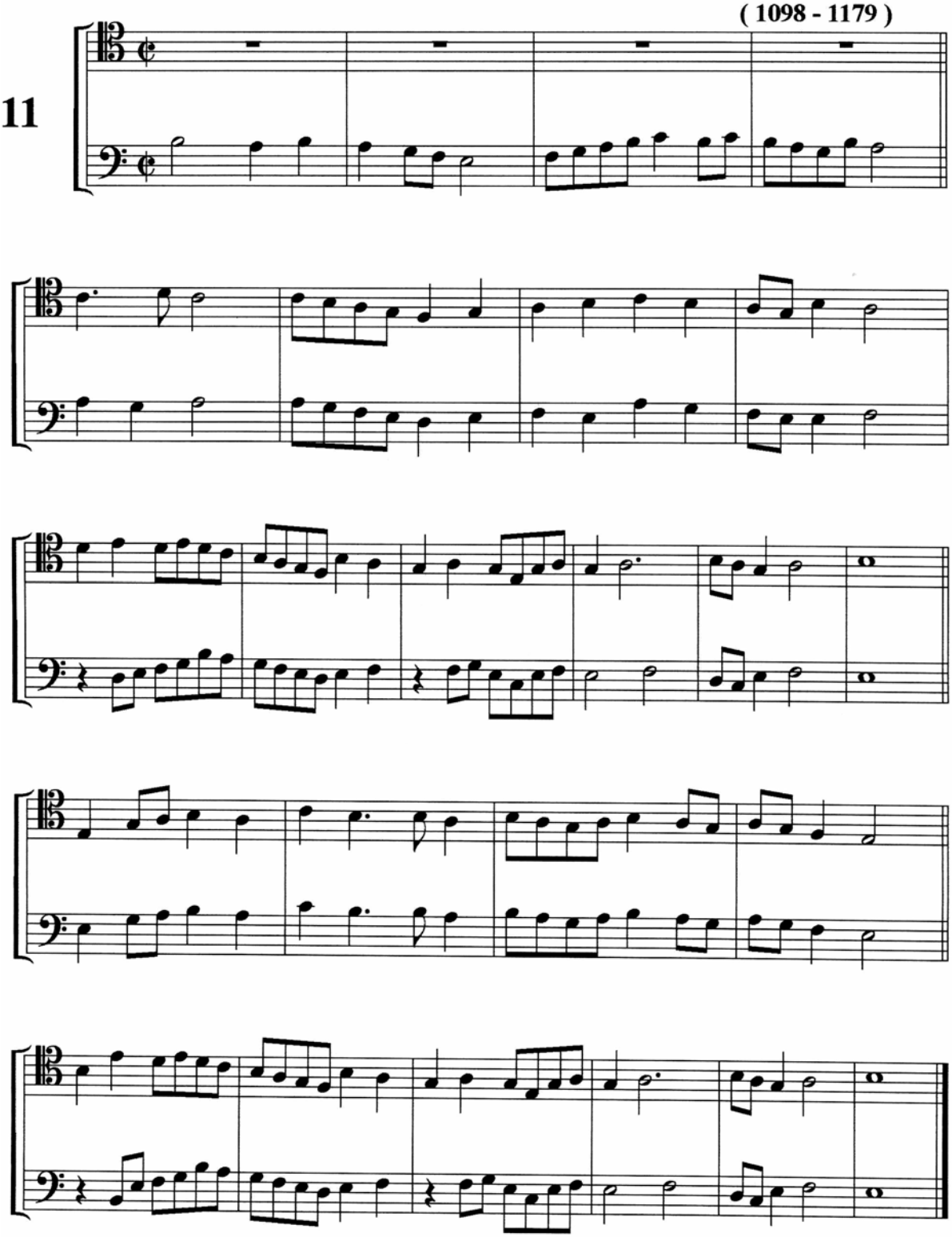
## - Madrigal -

**Francesco Landini**
**( 1325/35 - 1397 )**

# "Cuatro textos sacros"

## - Introduccion libre -

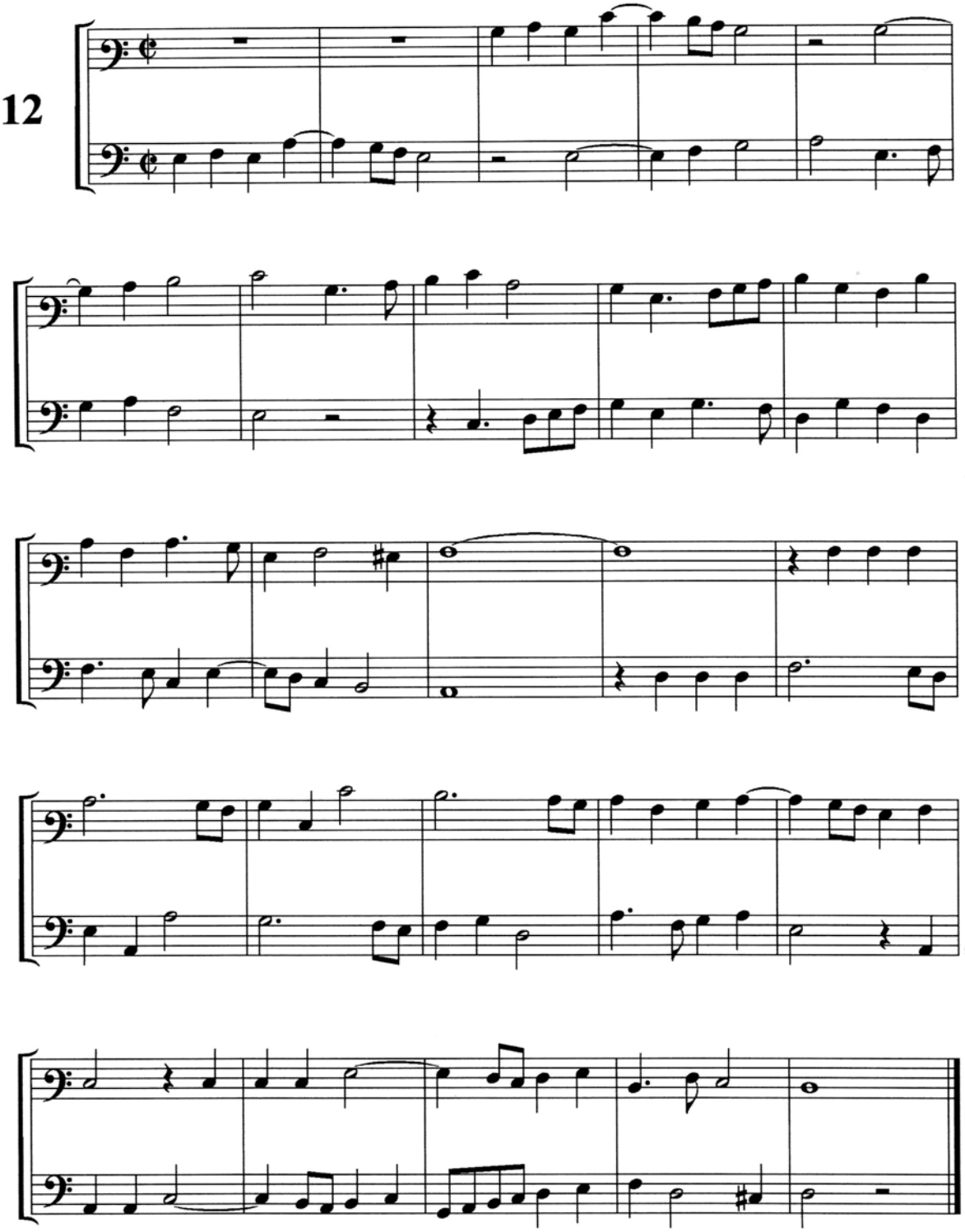
**Hildegard von Bingen**

**( 1098 - 1179 )**

11

# "Benedictus"

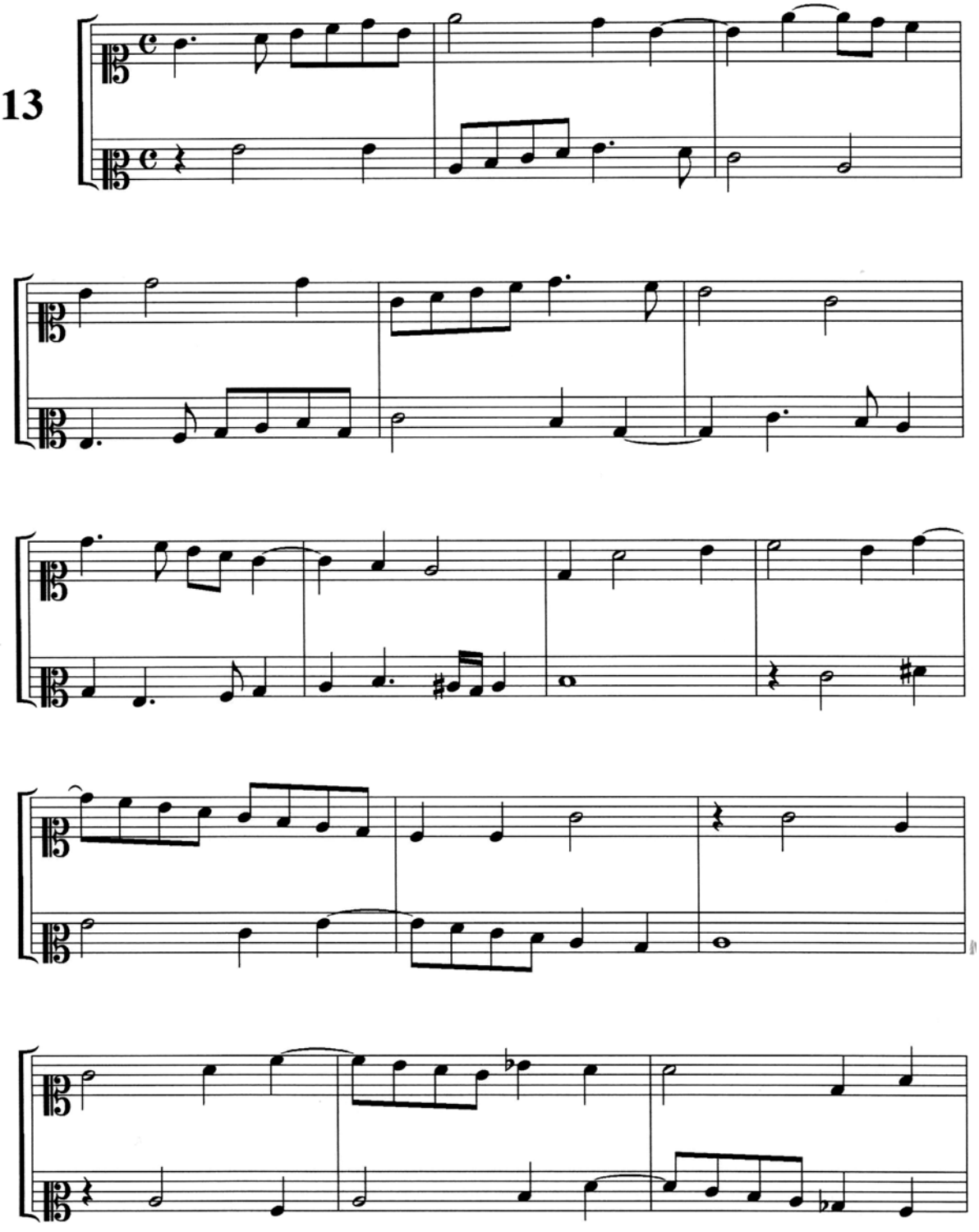
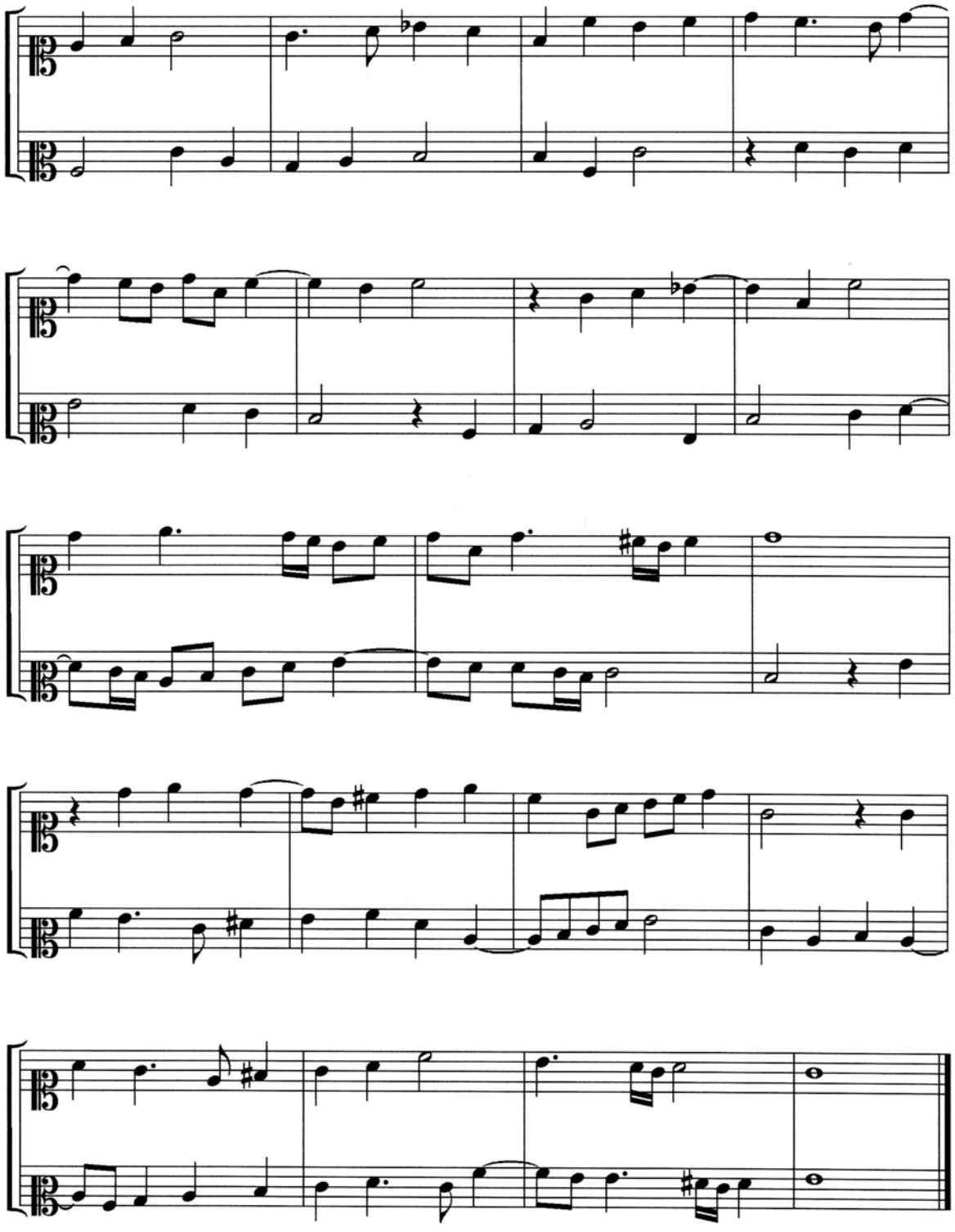
## de la Missa Pange Lingua
## ( fragment )

**Josquin des Pres**

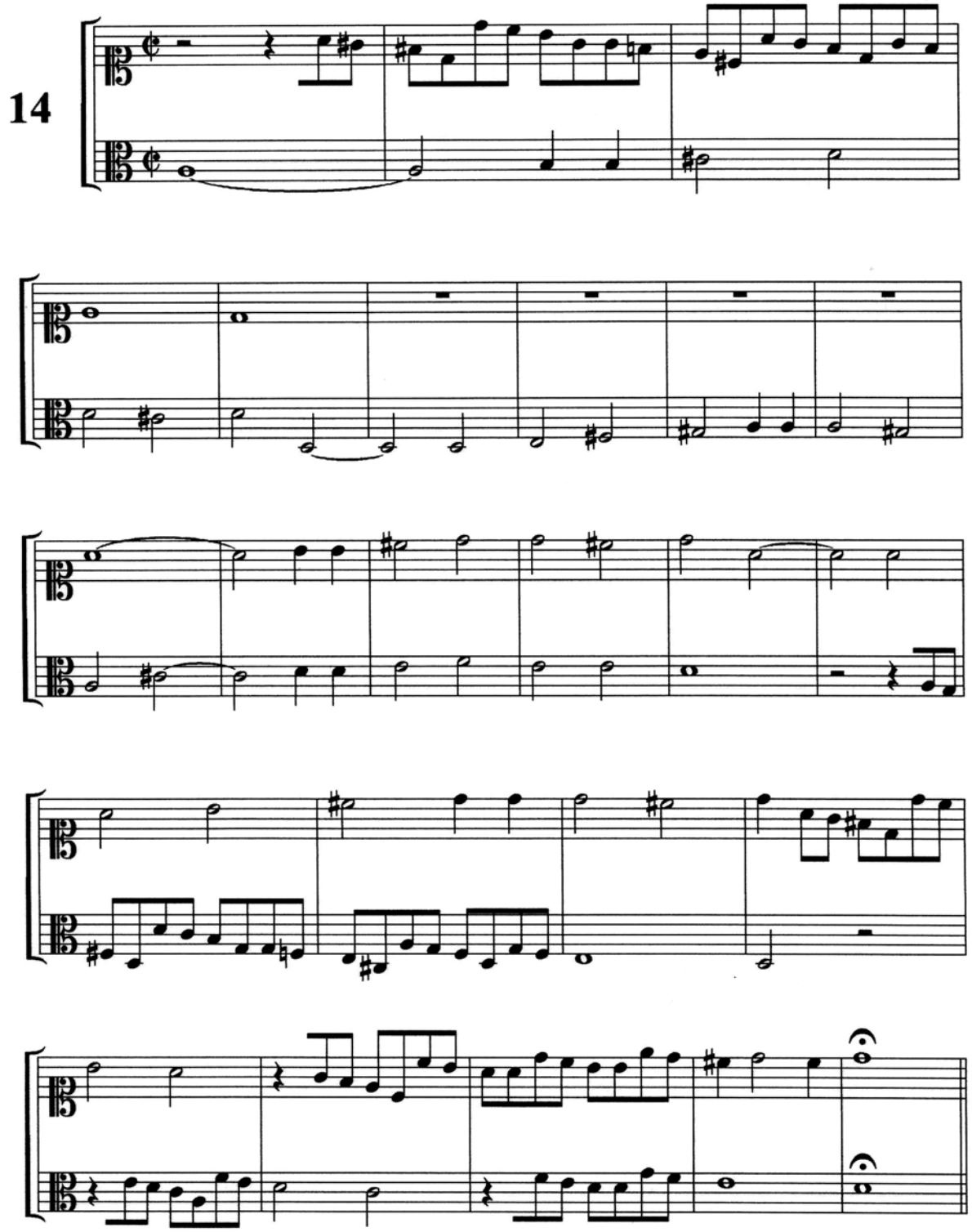
12

## *C. COMBINAREA CELORLALTE CHEI*

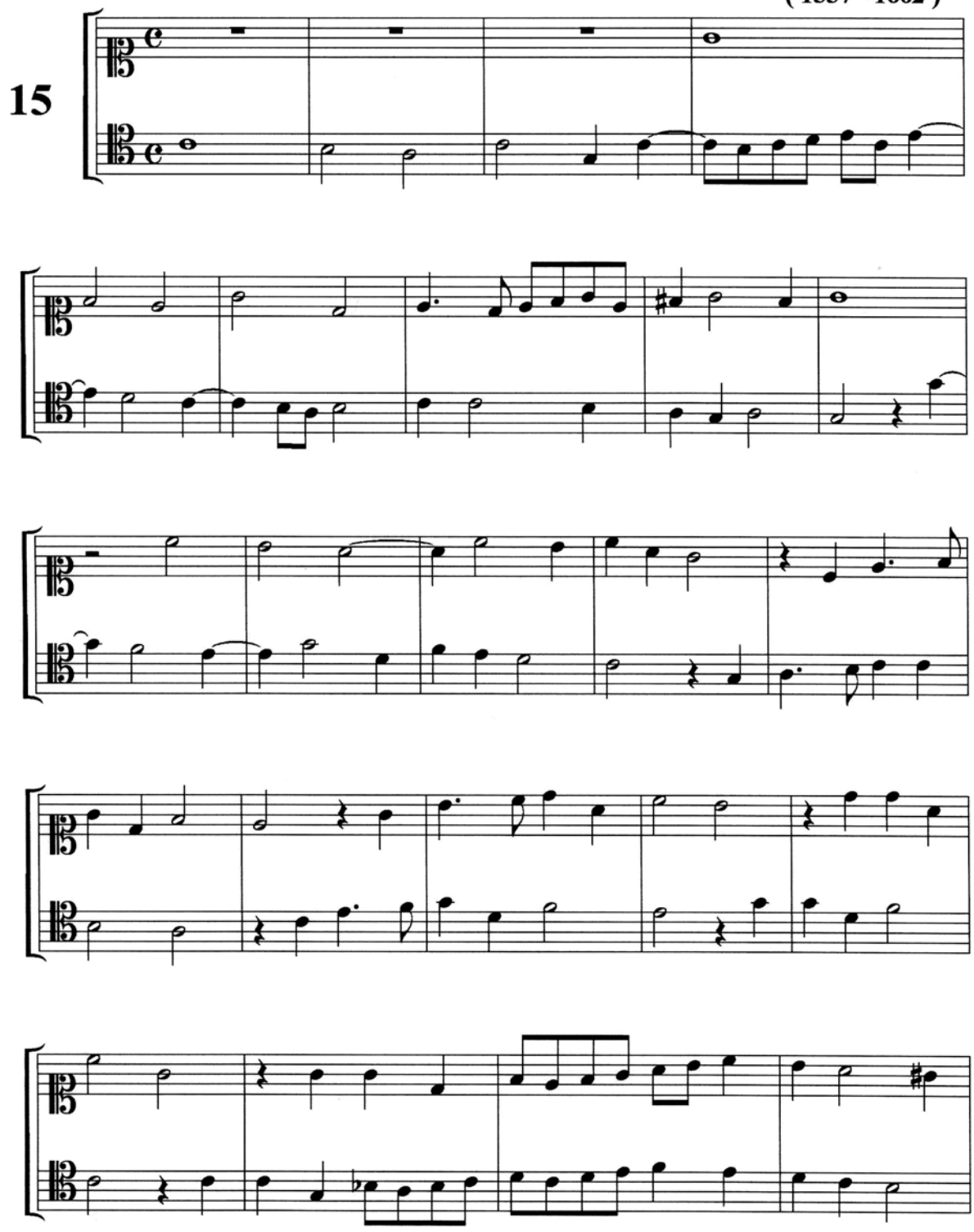
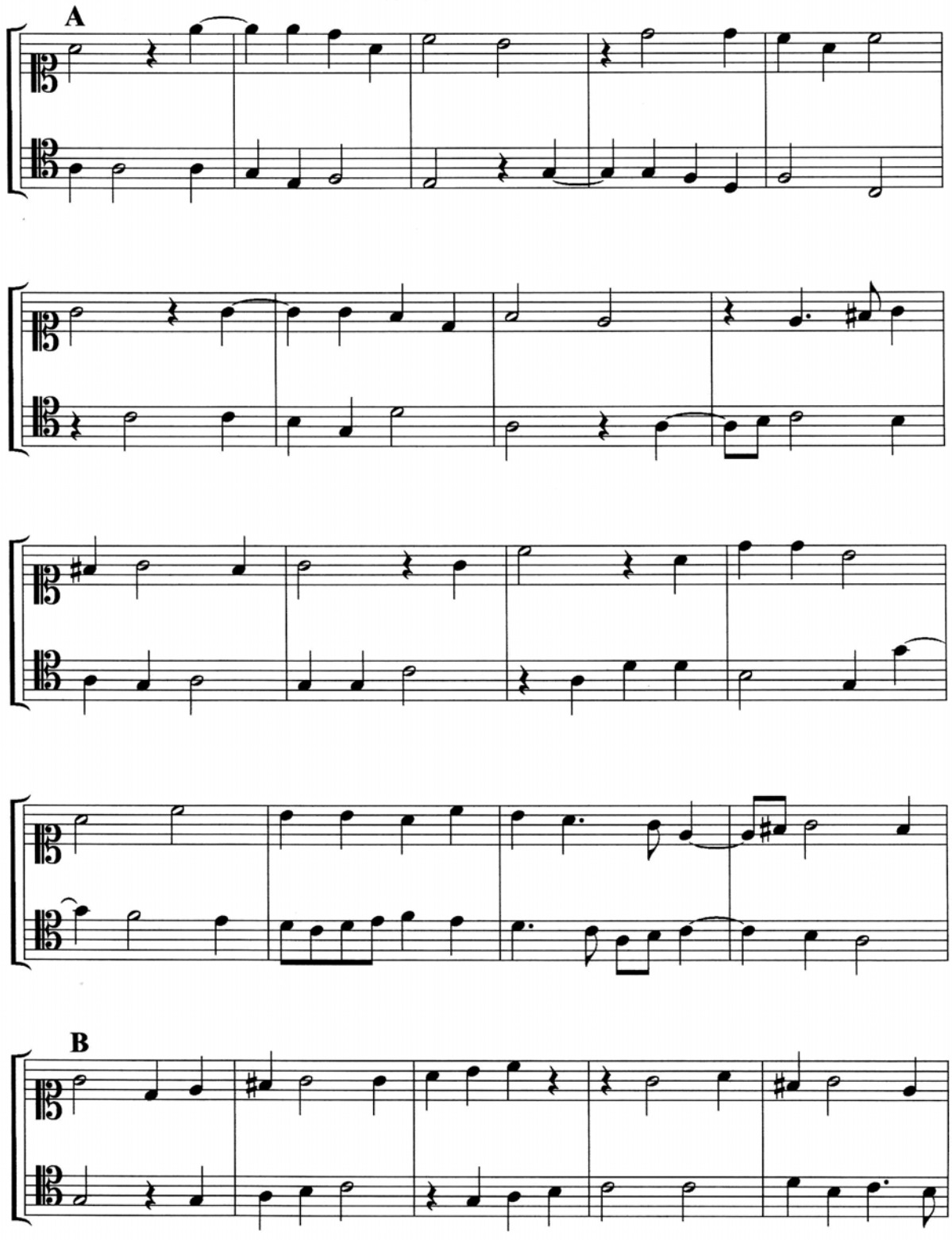
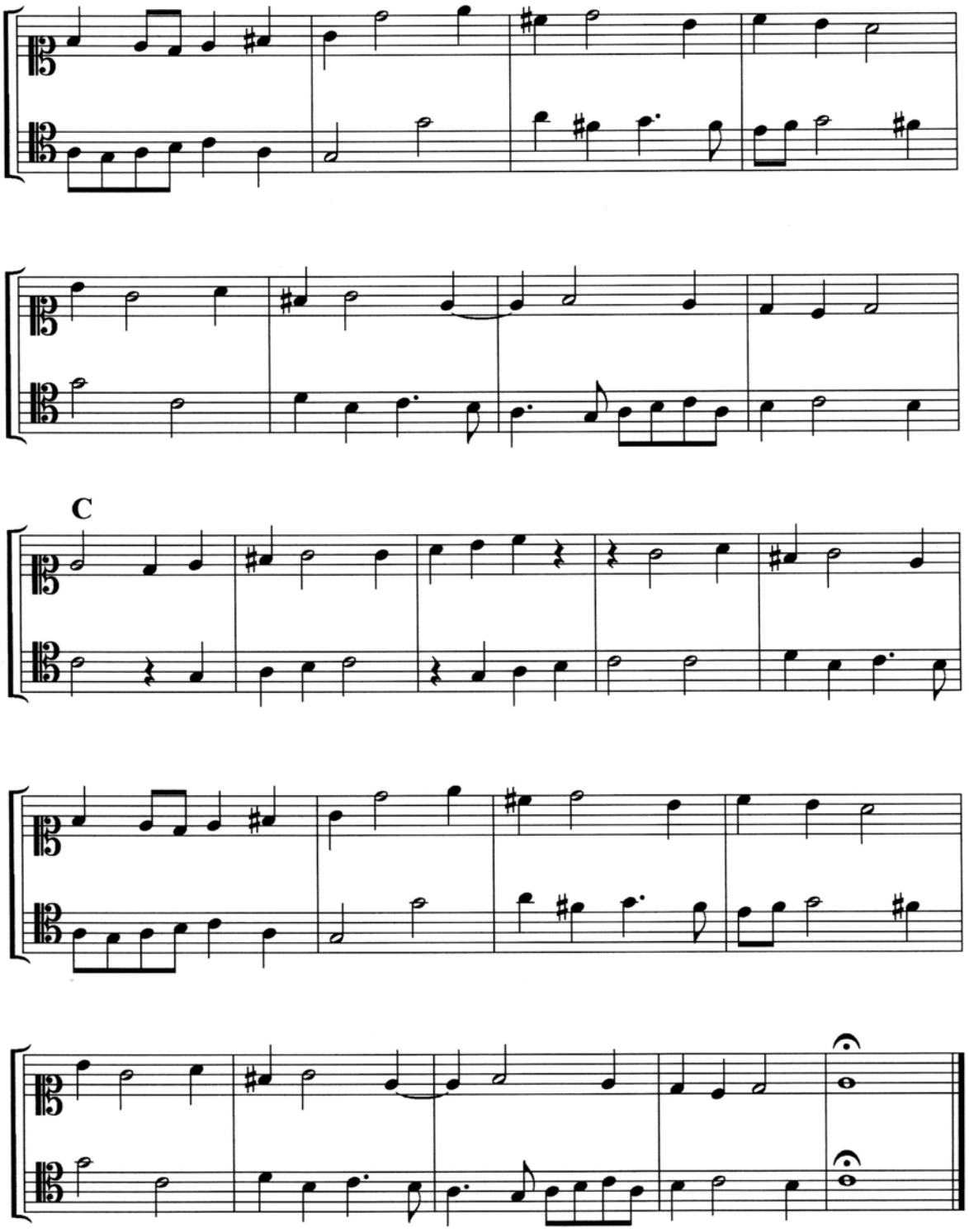
## "Hymn"

**Orlando di Lasso**

**13**

# "Hodie Cristus natus est"

( fragment )

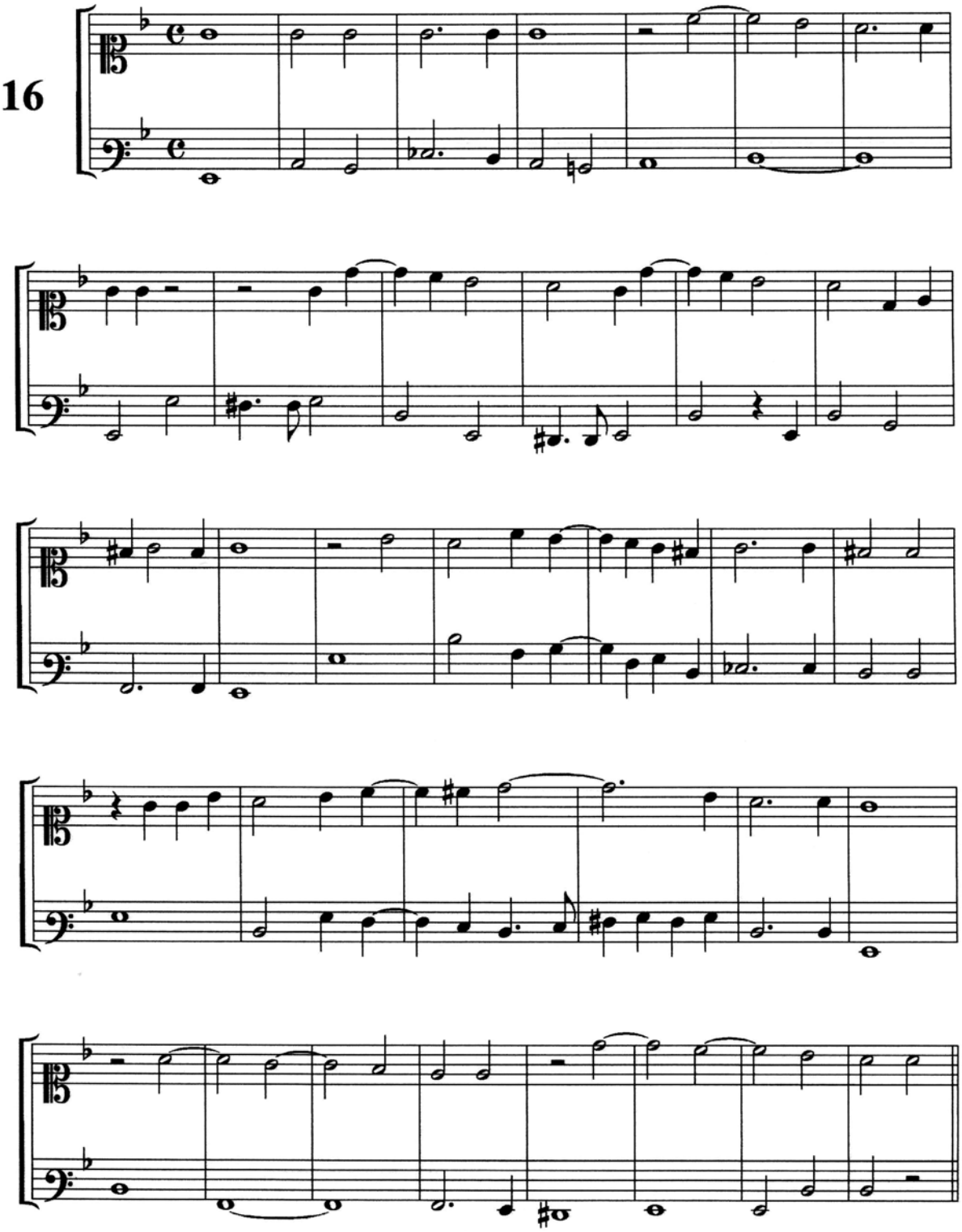
Heinrich Schutz
( 1585 - 1672 )

# "In nets of golden wyers"

Thomas Morley
( 1557 - 1602 )

A
B

C

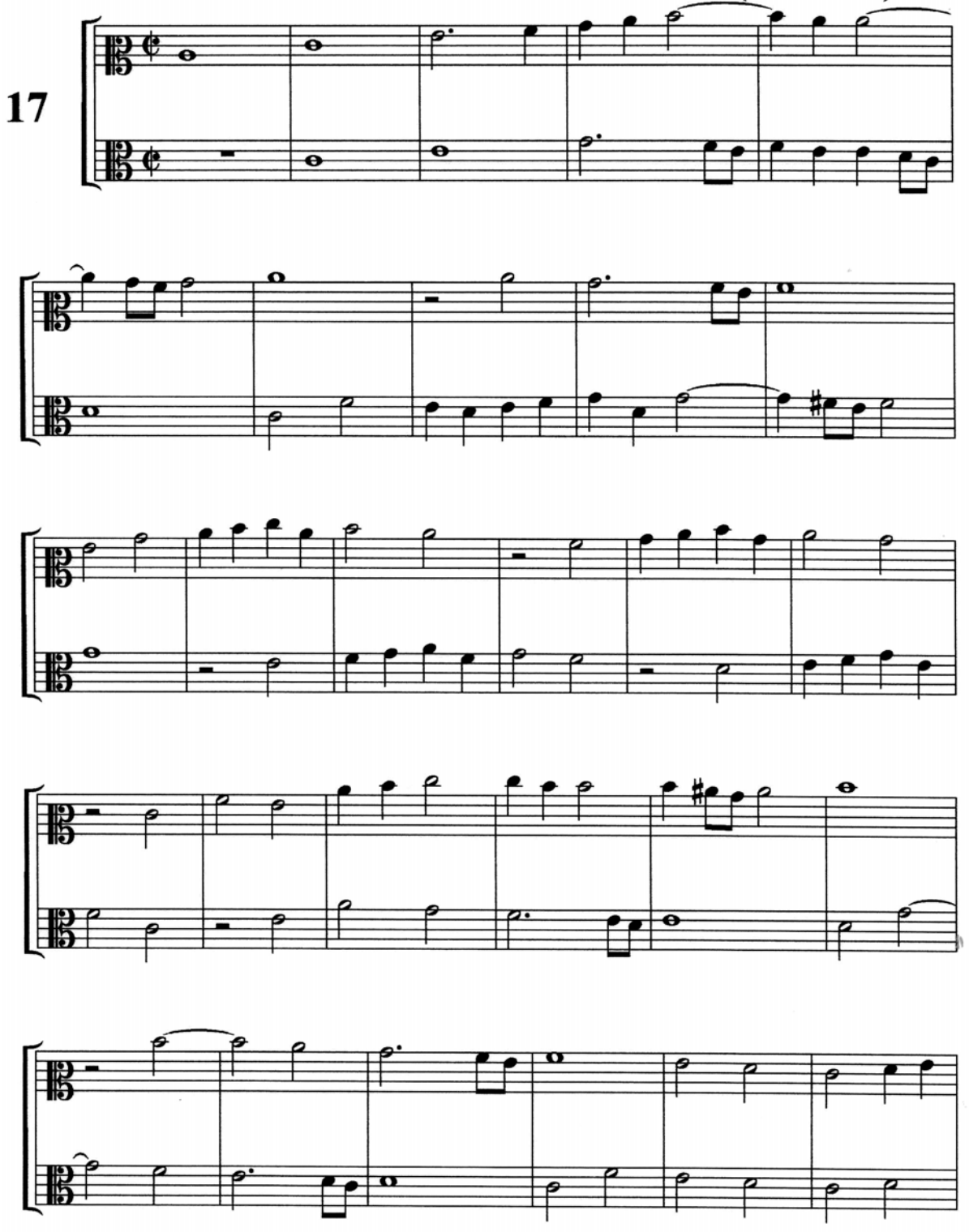
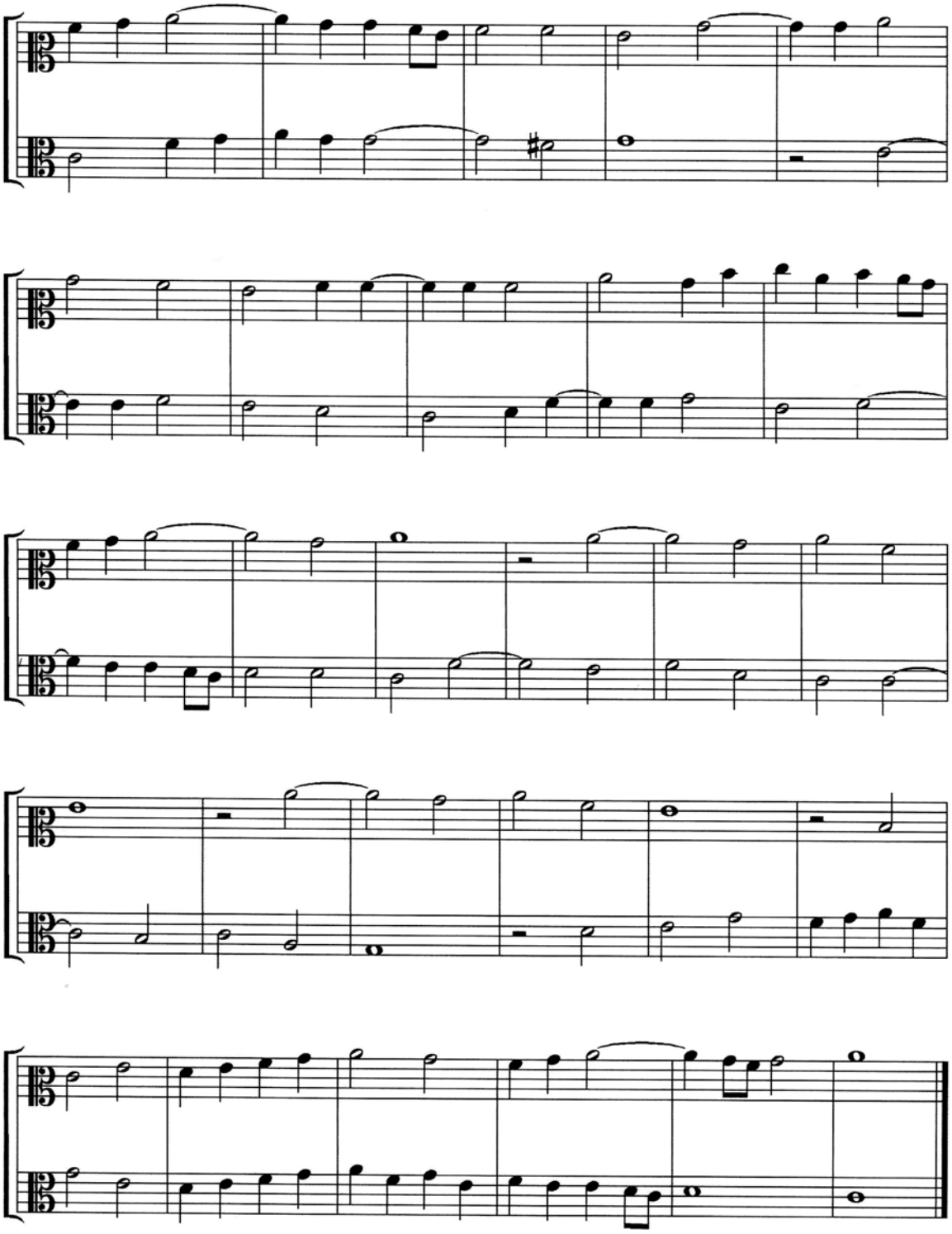
# "Dye not beefore thy day"

**( fragment )**

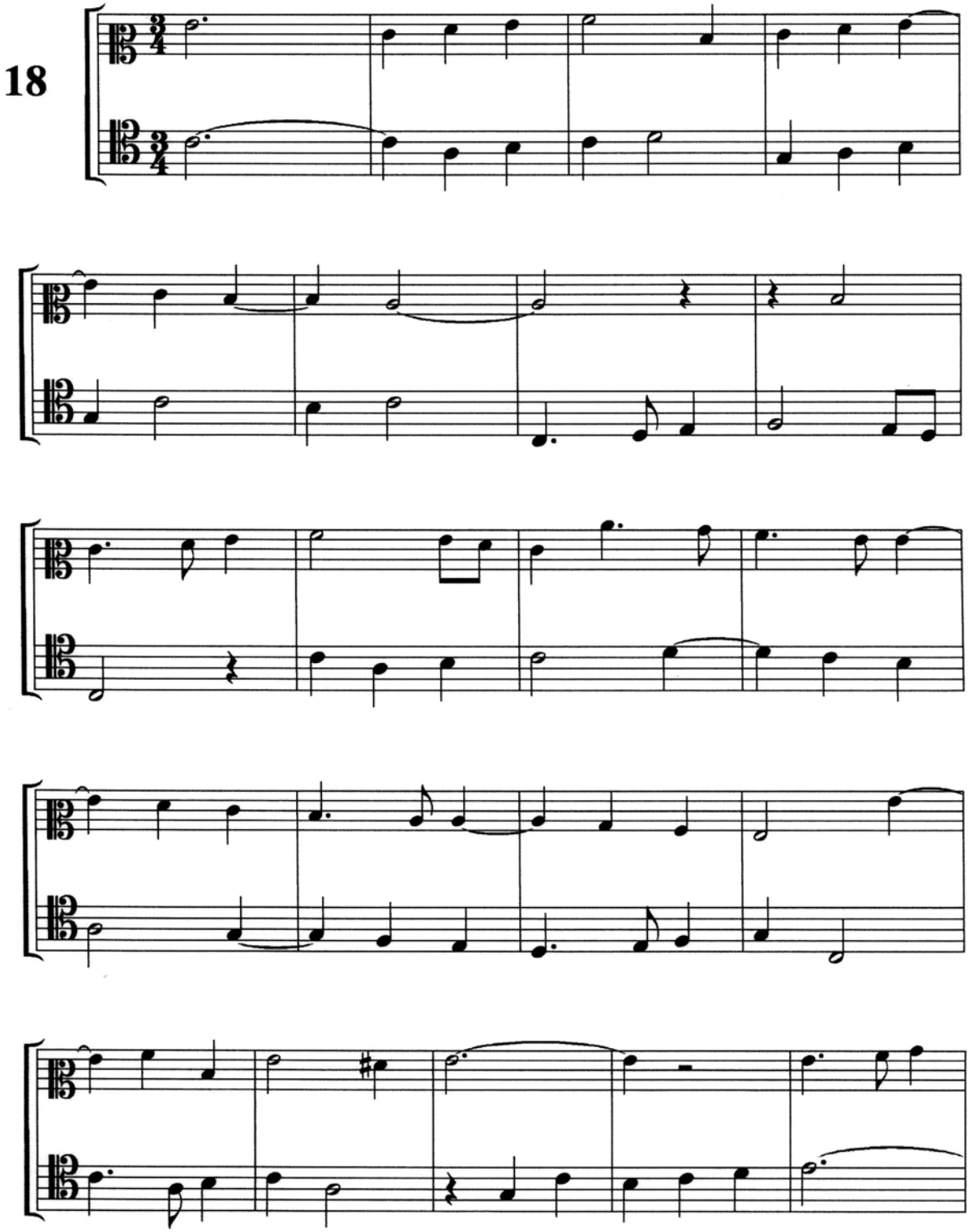
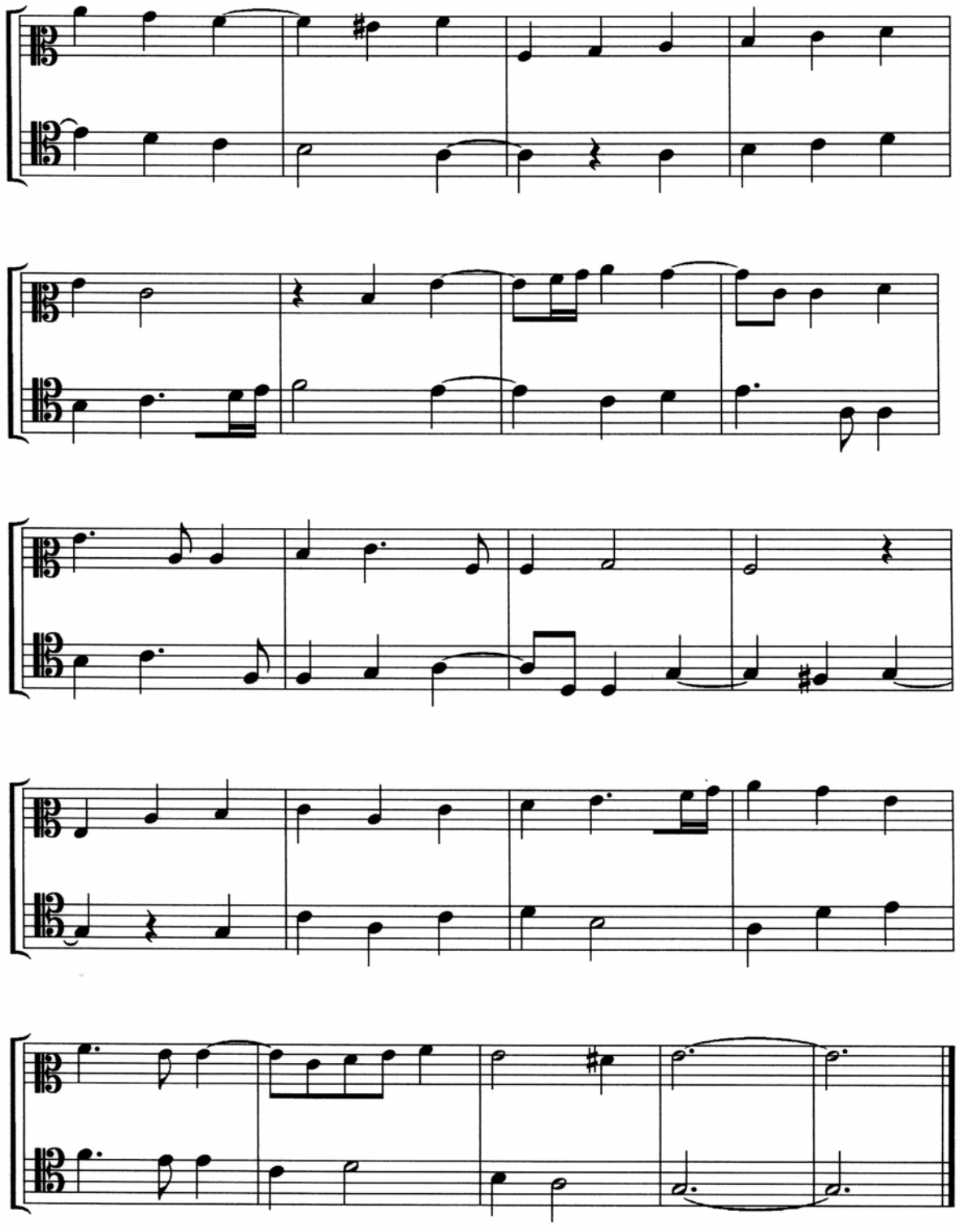
**John Dowland**

**16**

# "Ascendisti in altum"

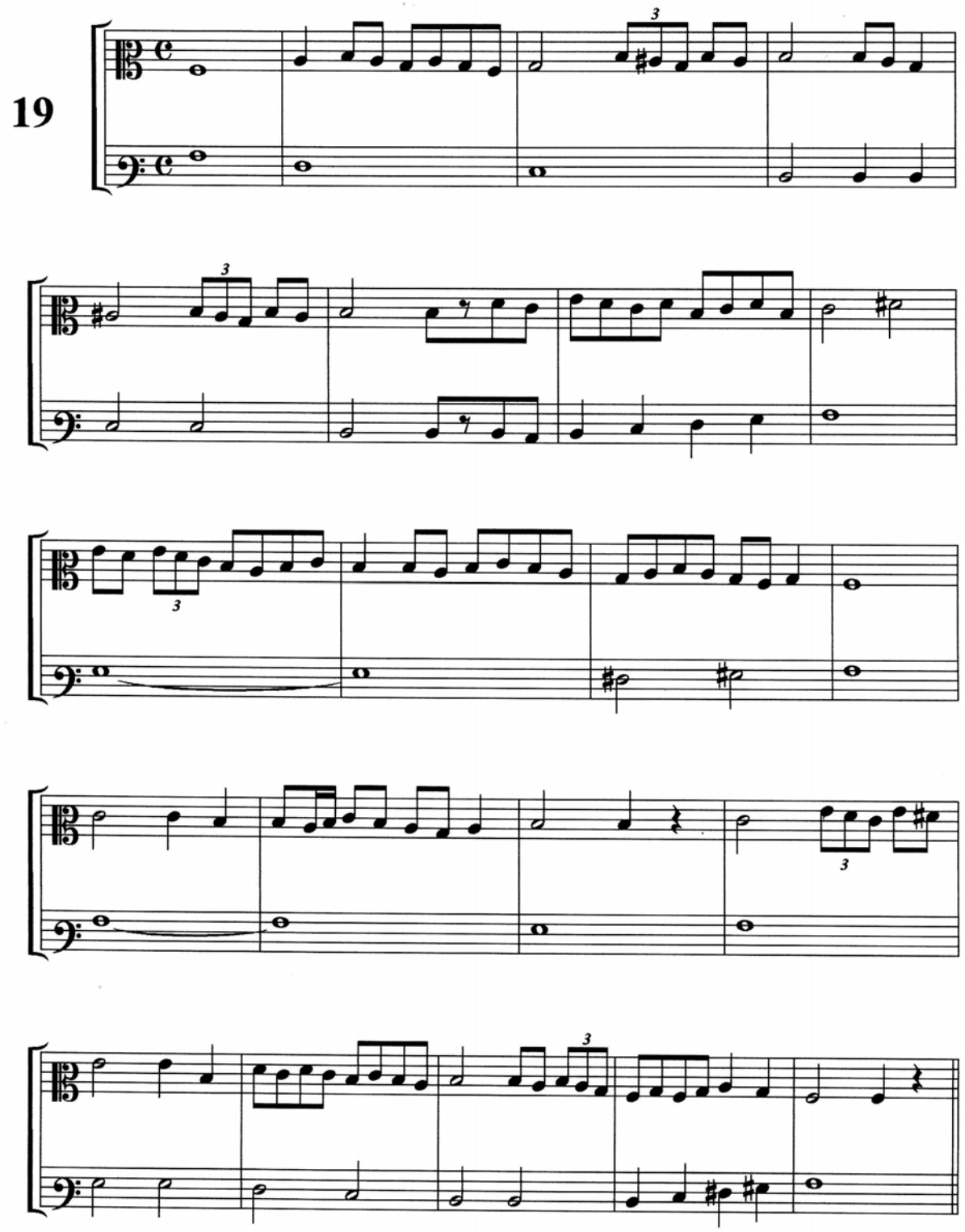
**Adam Gumpelzhaimer**
**( 1559 - 1625 )**

**17**

# "Missa Sine nomine"

## - Agnus Dei II -

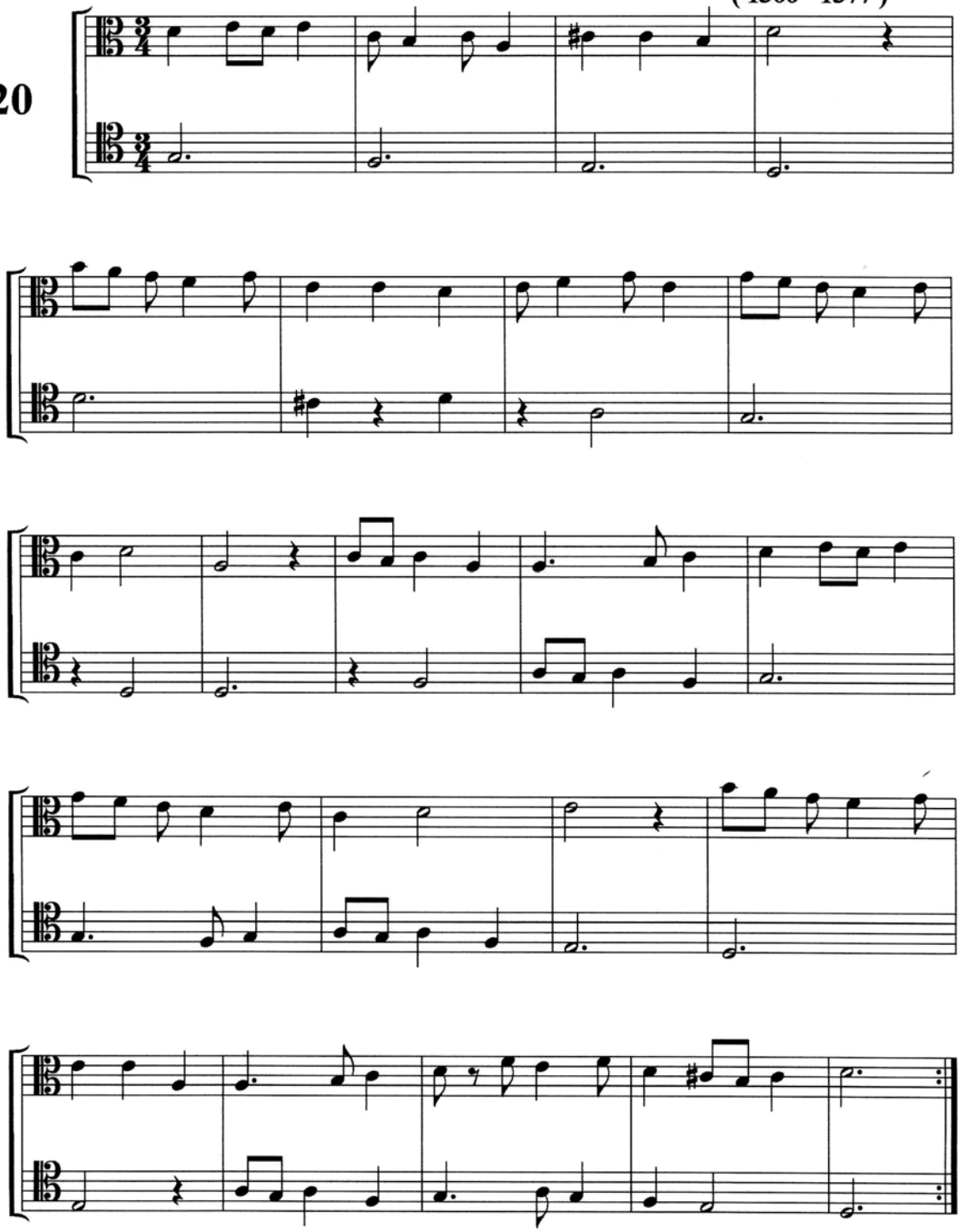
Jacob Obrecht
( 1430 - 1505 )

# "Nel mezzo"

**( fragment )**

**Giovanni da Florentia**

# "Plus dure"

## - Virelai -

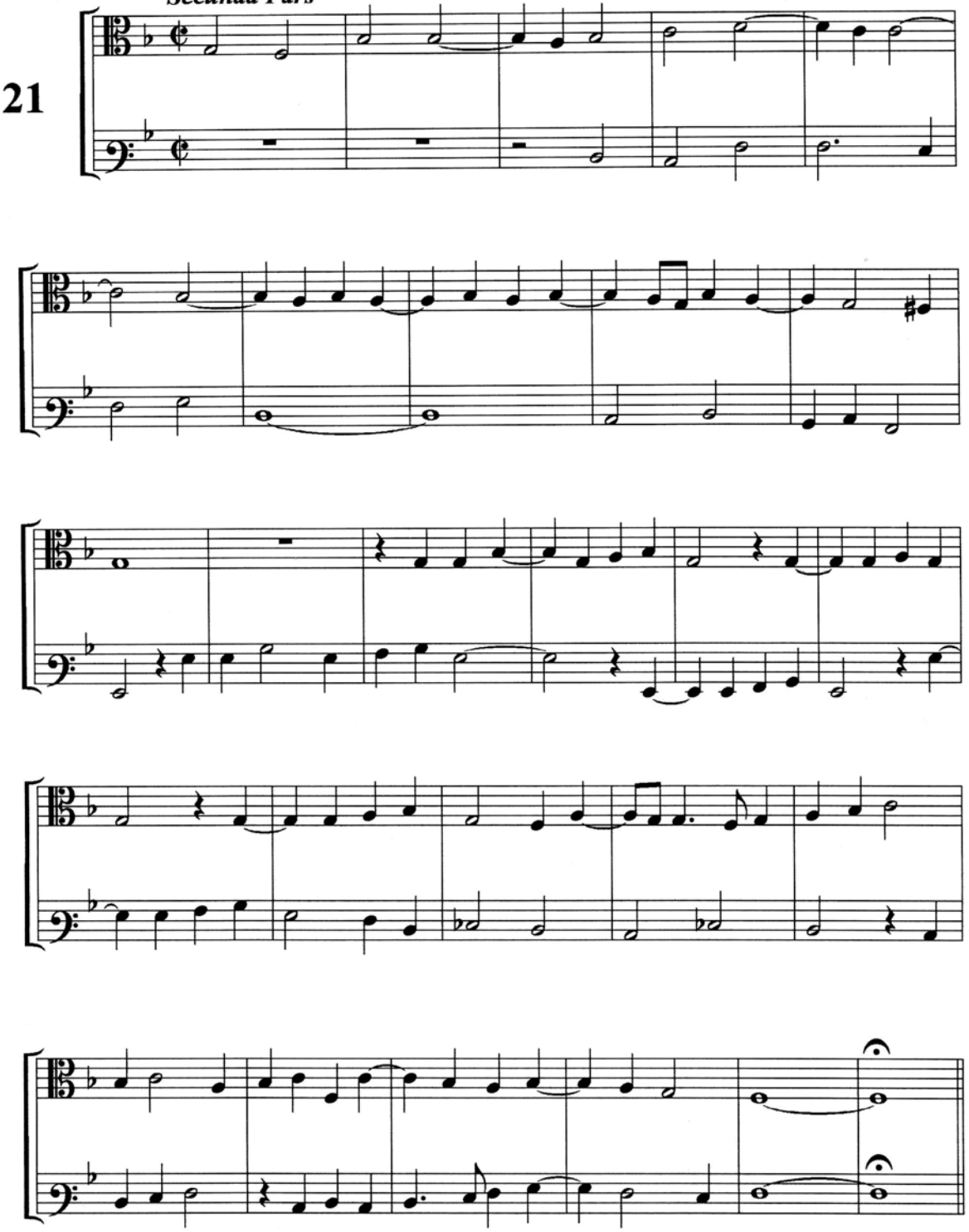
**Guillaume de Machaut**
**( 1300 - 1377 )**

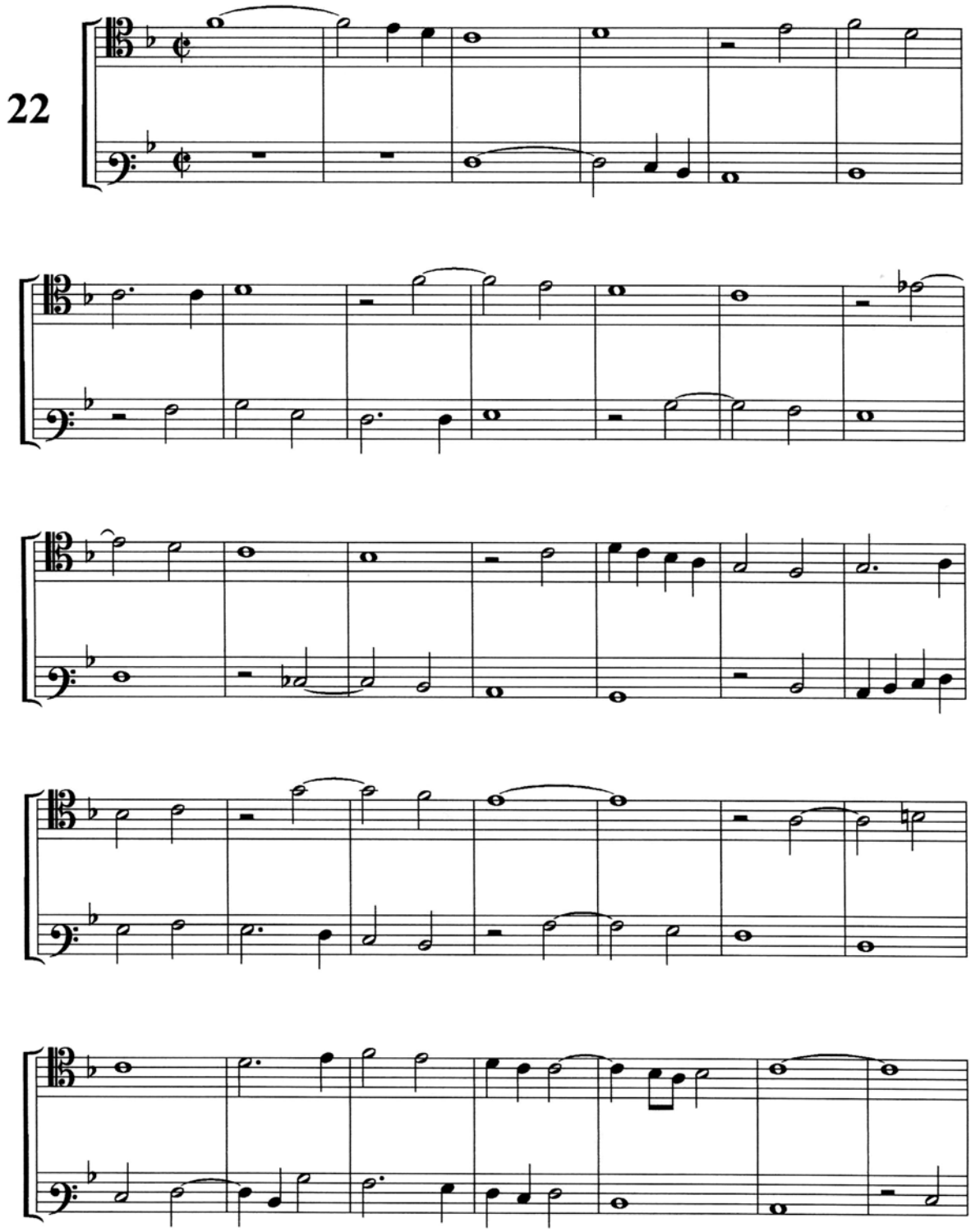
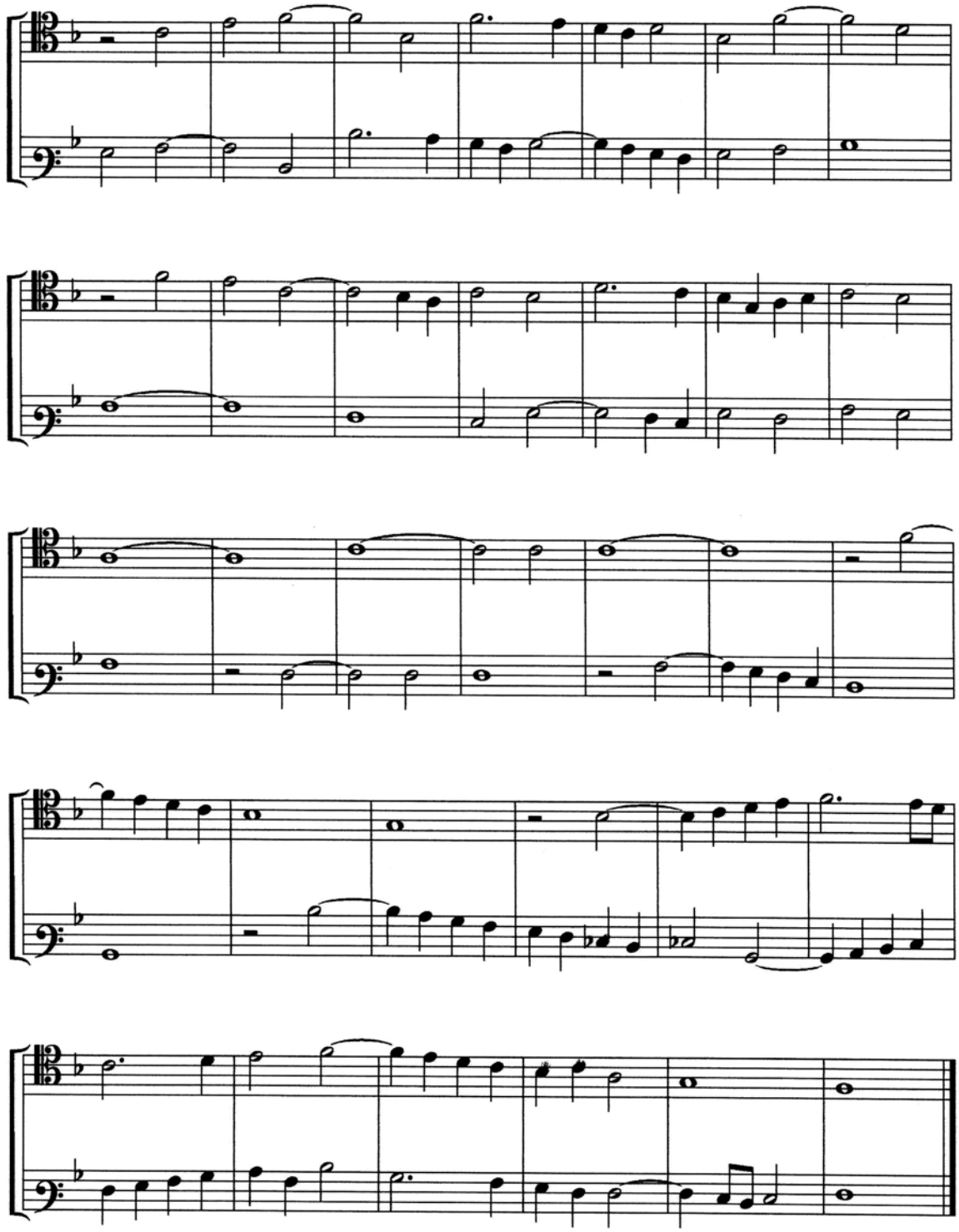
**20**

# "Domine, non secundum peccata nostra"

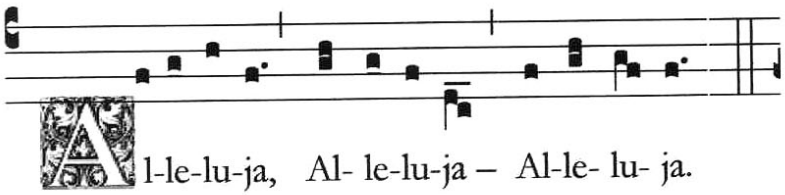
**( fragment )**

**Josquin des Pres**

*Secunda Pars*

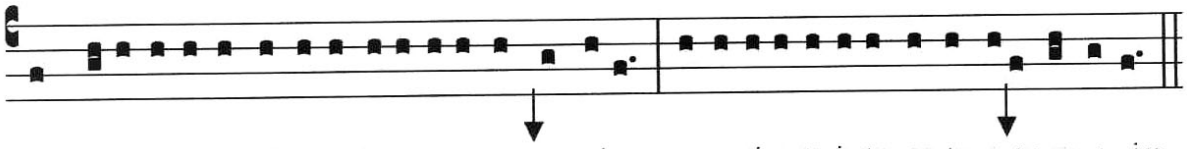
**21**

# "Justi tulerunt spolia impiorum"

Orlando di Lasso

## ALLELUJA - *Canto della Messa dopo la seconda lettura*

Melodia comune nei repertori liturgici della chiesa romana e ambrosiana
intonazione consigliata: dalla nota **Sol**

Al-le-lu-ja, Al- le-lu-ja – Al-le- lu- ja.

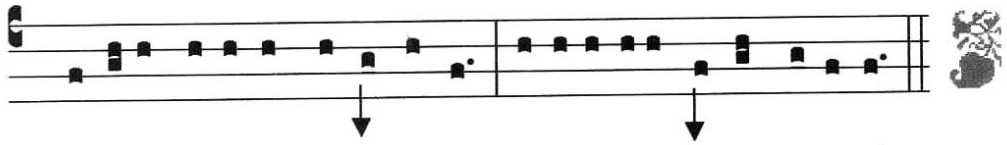
Salmodia secondo il tempo liturgico – prima srofa del Salmo:

*Tempo pasquale* - ***Ps. 104***



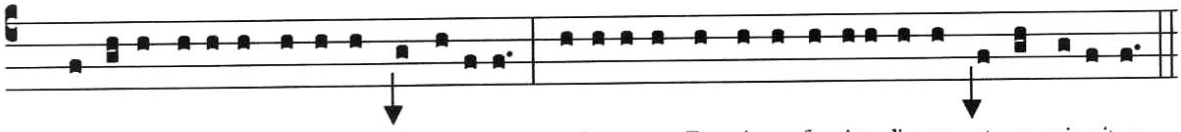
1- Con-fi-te-mi-ni Do-mi-no et in-vo-ca-te no-***men*** e-jus, an-nun-ti- a- te in-ter gen-tes o-***pe***–ra- e – jus.

*Tempo di Natale* - ***Ps.116***



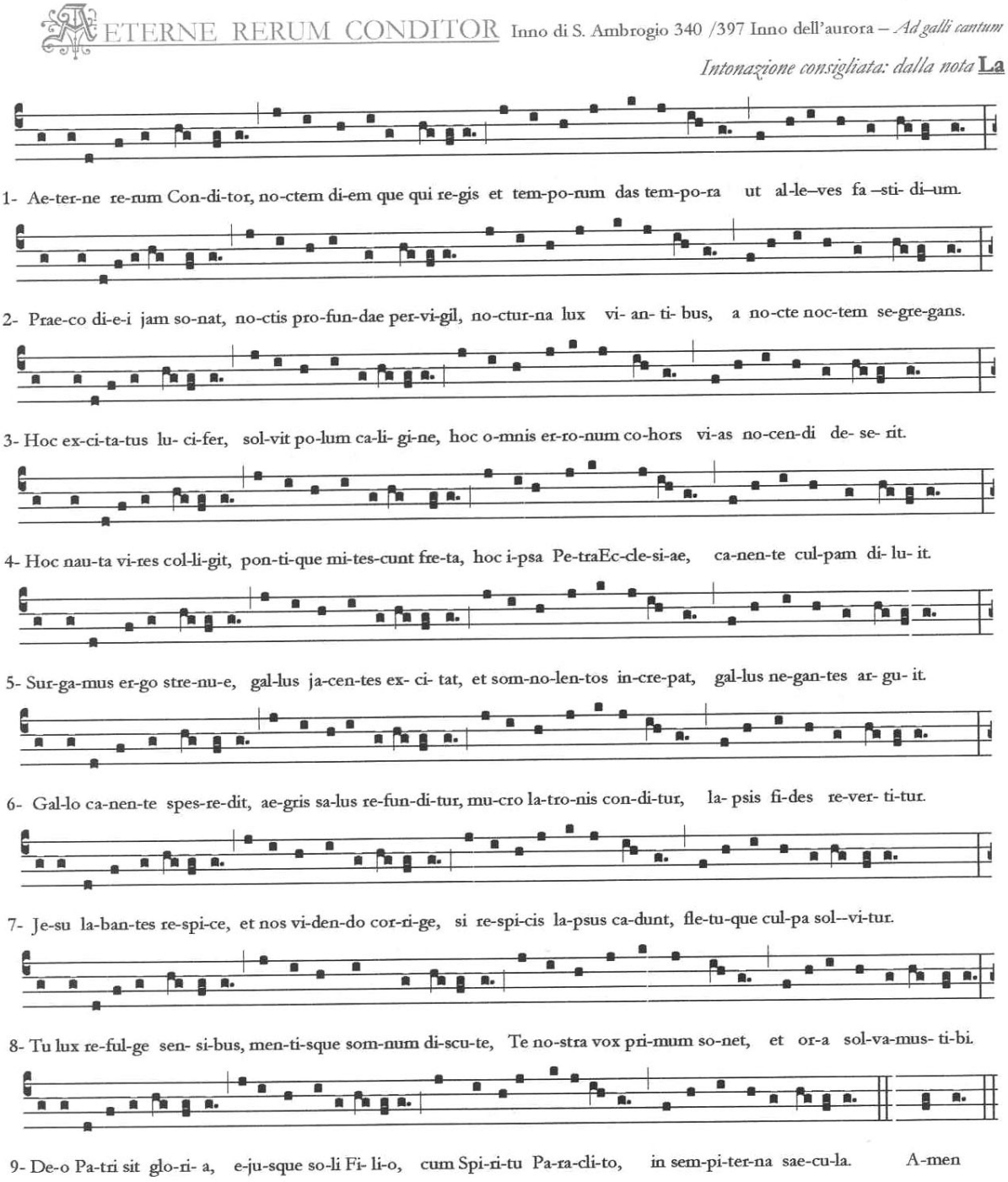
2 - Lau-da- te Do-mi-num om-***nes*** gen-tes, lau-da-te e-um ***om***-nes- po- pu –li

*Tempo ordinario* - ***Ps.96***



3 - Do-mi-nus re-gna-vit de-co-rem ***in***- du-tus est, in-du-tus est Do-mi-nus for-ti-tu-di-nem ***et*** prae-cin-xit se.

Serviciu liturgic: Basilica di San Marco, Milano – Abația din Chiaravalle, Milano.
Transcriere de Giovanni Vianini, Milano, Schola Gregoriana Mediolanensis, 2002
(Sursa: Canto-Ambrosiano – Spartiti)


ETERNE RERUM CONDITOR Inno di S. Ambrogio 340 /397 Inno dell'aurora – Ad galli cantum
Intonazione consigliata: dalla nota La
1- Ae-ter-ne re-rum Con-di-tor, no-ctem di-em que qui re-gis et tem-po-rum das tem-po-ra ut al-le–ves fa –sti- di–um.
2- Prae-co di-e-i jam so-nat, no-ctis pro-fun-dae per-vi-gil, no-ctur-na lux vi- an- ti- bus, a no-cte noc-tem se-gre-gans.
3- Hoc ex-ci-ta-tus lu- ci-fer, sol-vit po-lum ca-li- gi-ne, hoc o-mnis er-ro-num co-hors vi-as no-cen-di de- se- rit.
4- Hoc nau-ta vi-res col-li-git, pon-ti-que mi-tes-cunt fre-ta, hoc i-psa Pe-traEc-cle-si-ae, ca-nen-te cul-pam di- lu- it.
5- Sur-ga-mus er-go stre-nu-e, gal-lus ja-cen-tes ex- ci- tat, et som-no-len-tos in-cre-pat, gal-lus ne-gan-tes ar- gu- it.
6- Gal-lo ca-nen-te spes-re-dit, ae-gris sa-lus re-fun-di-tur, mu-cro la-tro-nis con-di-tur, la- psis fi-des re-ver- ti-tur.
7- Je-su la-ban-tes re-spi-ce, et nos vi-den-do cor-ri-ge, si re-spi-cis la-psus ca-dunt, fle-tu-que cul-pa sol–vi-tur.
8- Tu lux re-ful-ge sen- si-bus, men-ti-sque som-num di-scu-te, Te no-stra vox pri-mum so-net, et or-a sol-va-mus- ti-bi.
9- De-o Pa-tri sit glo-ri- a, e-ju-sque so-li Fi- li-o, cum Spi-ri-tu Pa-ra-cli-to, in sem-pi-ter-na sae-cu-la. A-men

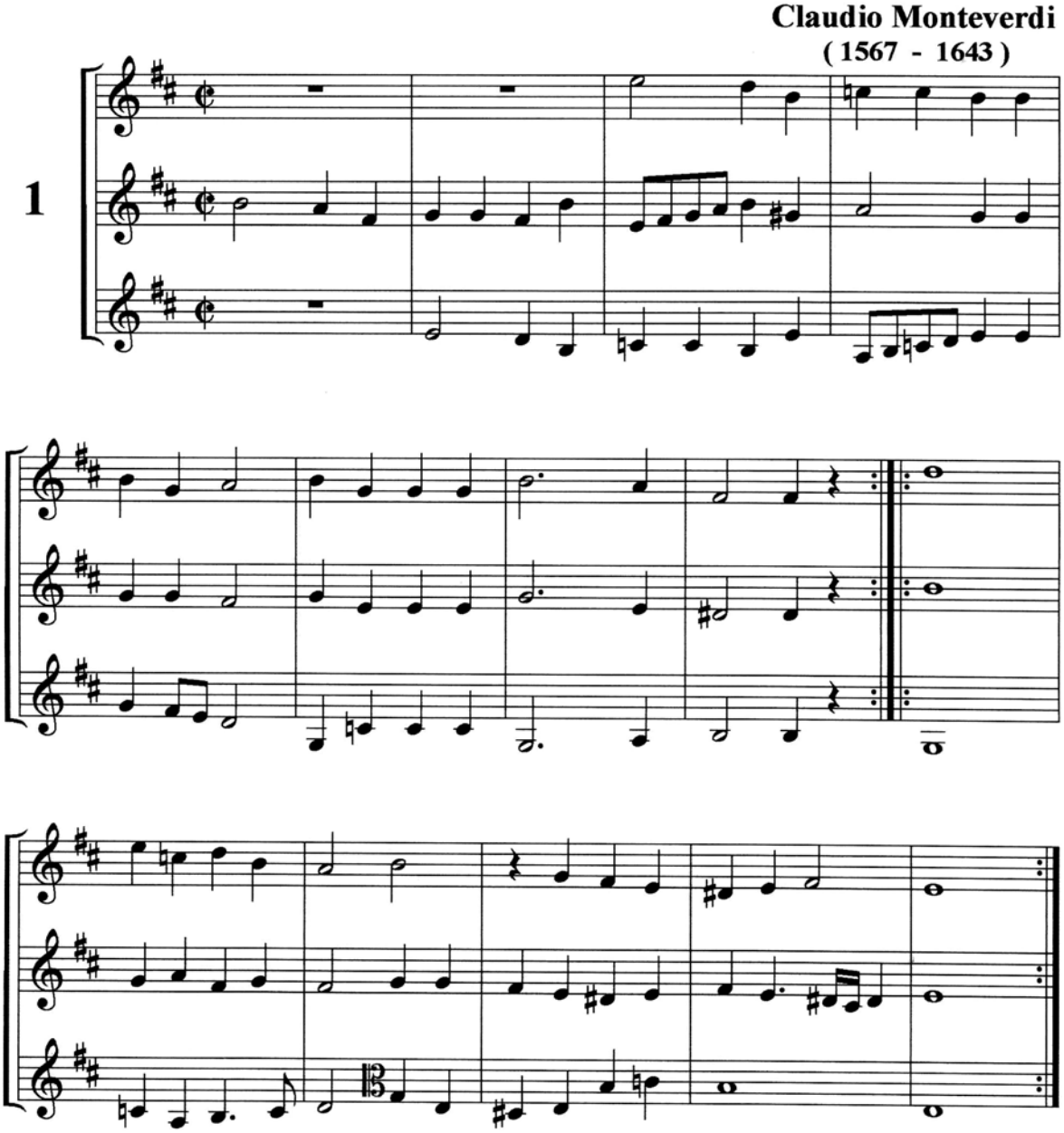
Serviciu liturgic: Basilica di San Marco, Milano – Abația din Chiaravalle, Milano.
Transcriere de Giovanni Vianini, Milano, Schola Gregoriana Mediolanensis, 2002
(Sursa: Canto-Ambrosiano – Spartiti)

Capitolul II

# TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI. TREI VOCI

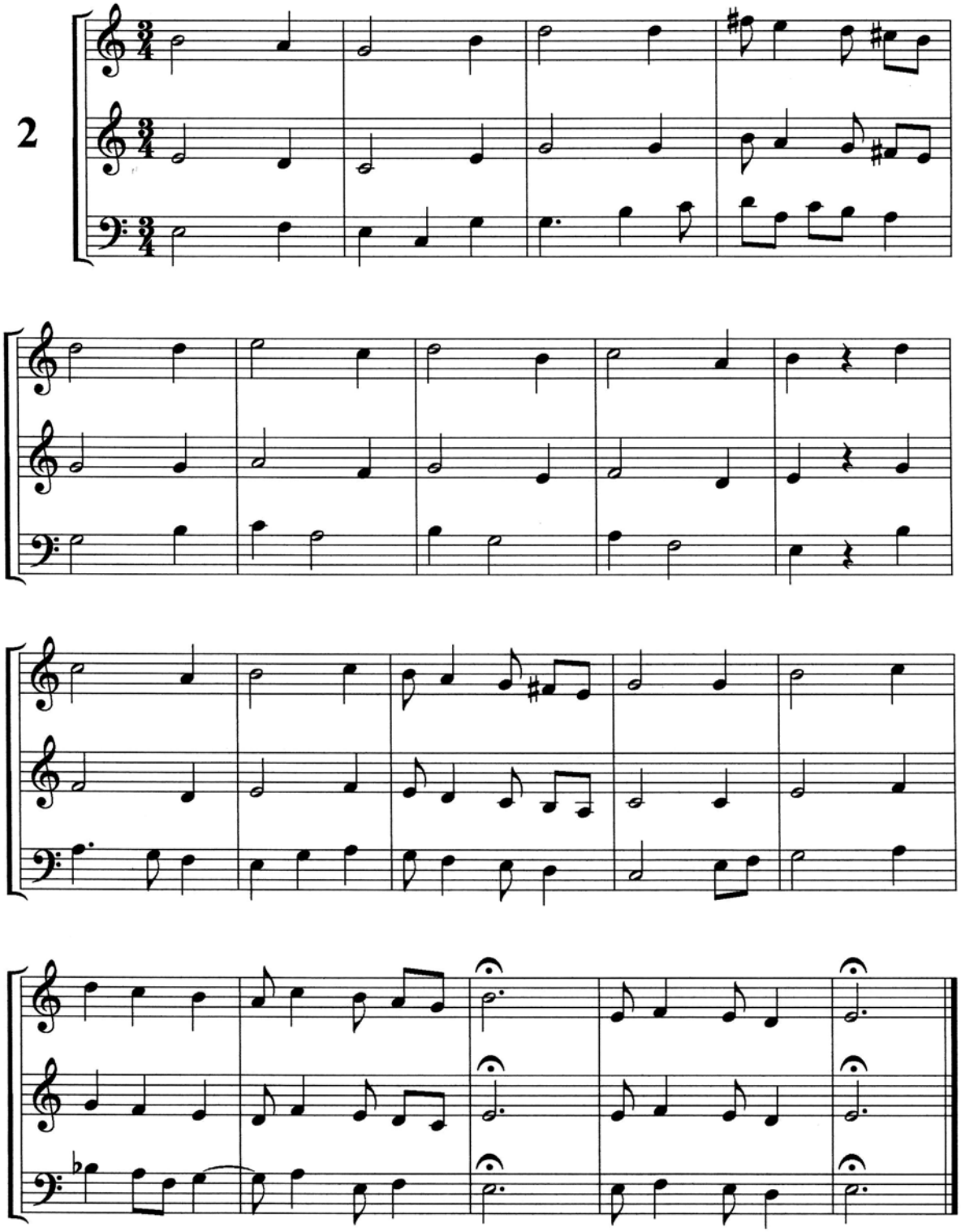
## *A. CHEIA SOL ŞI FA CU CELELALTE CHEI*

### "Son questi i crespi crini"

Claudio Monteverdi
( 1567 - 1643 )

# "Conditor alme siderum"

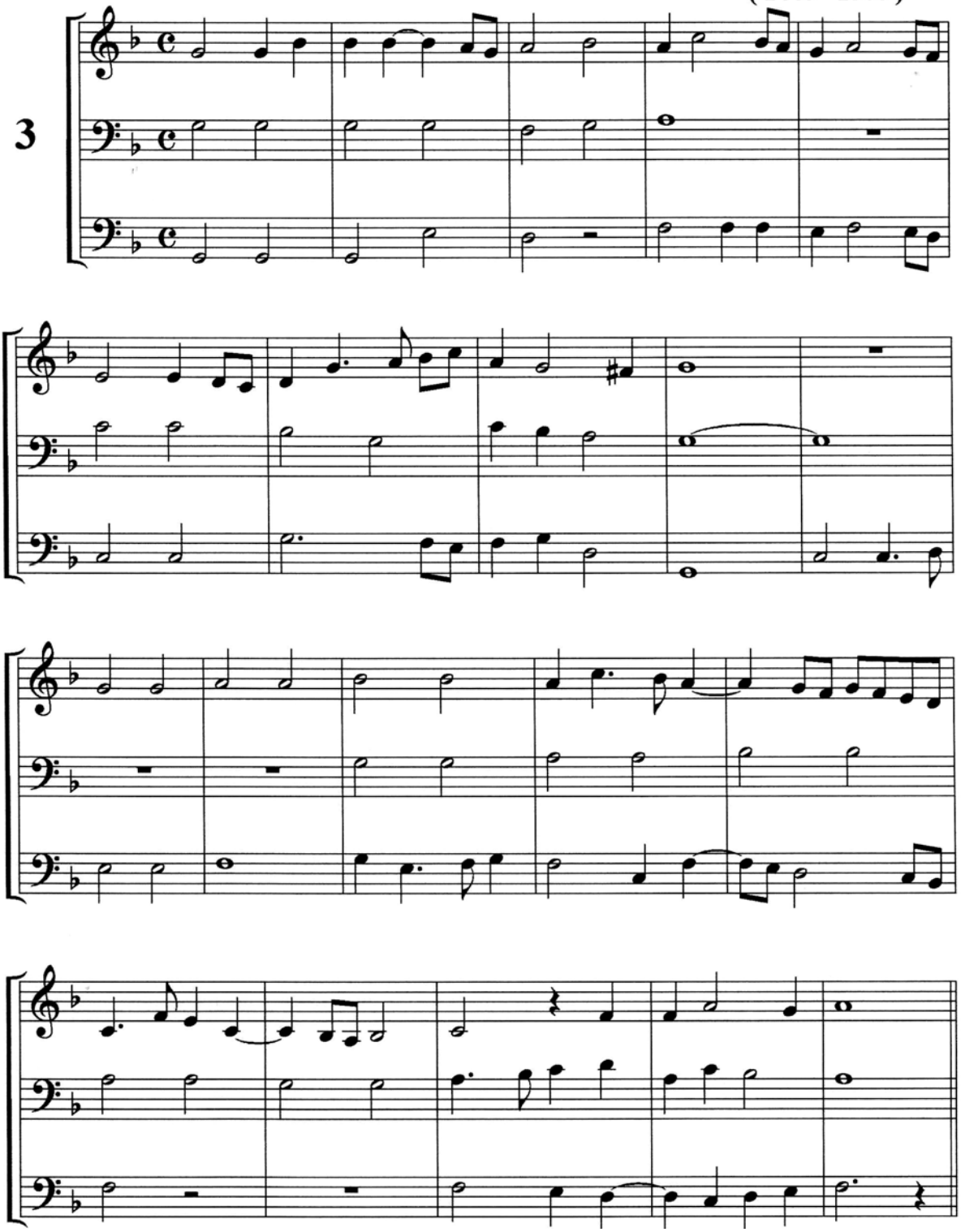
## - Motet -

**Guillaume Dufay**

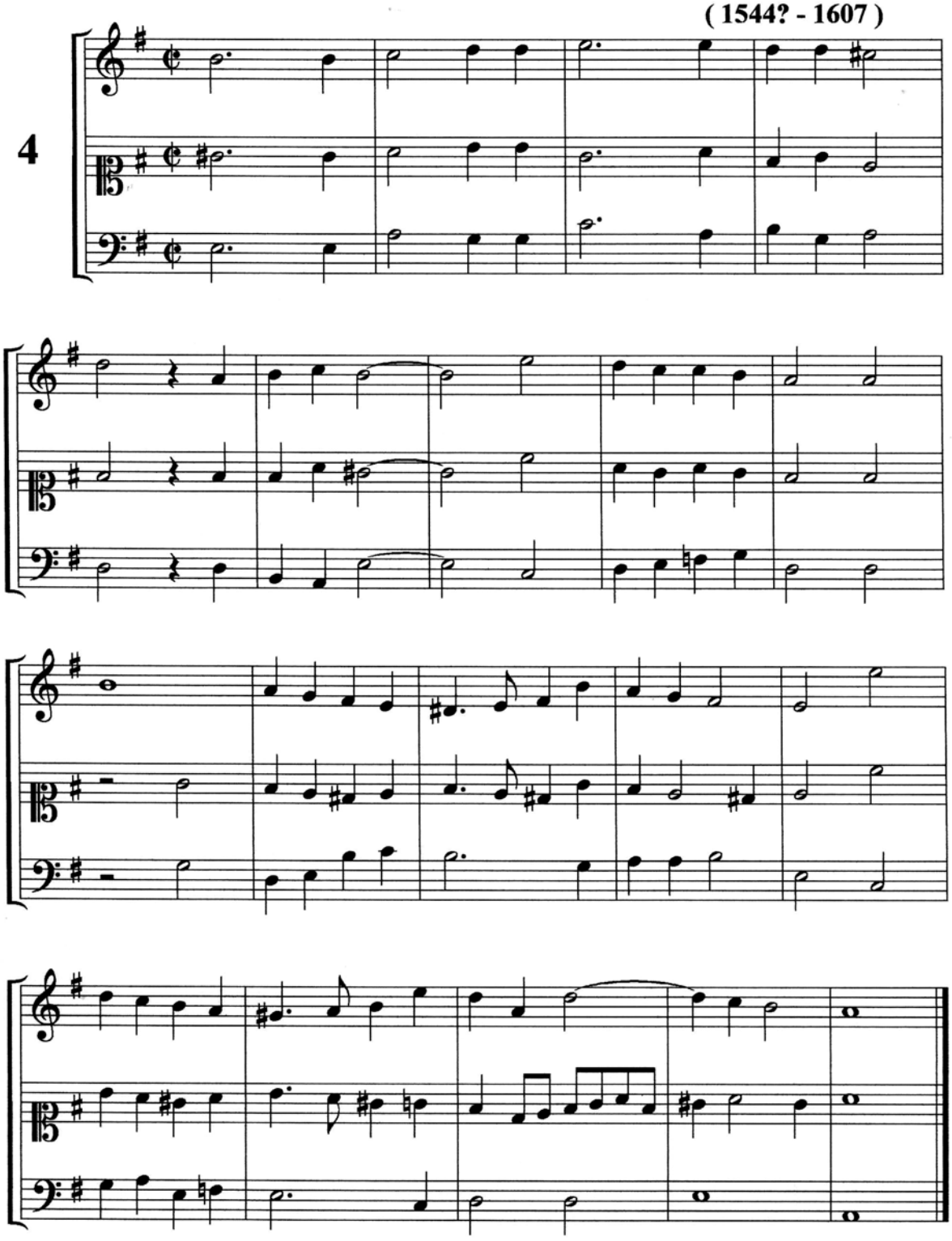
2

# "Et qui la dira"

**( fragment )**

**Alexander Agricola**

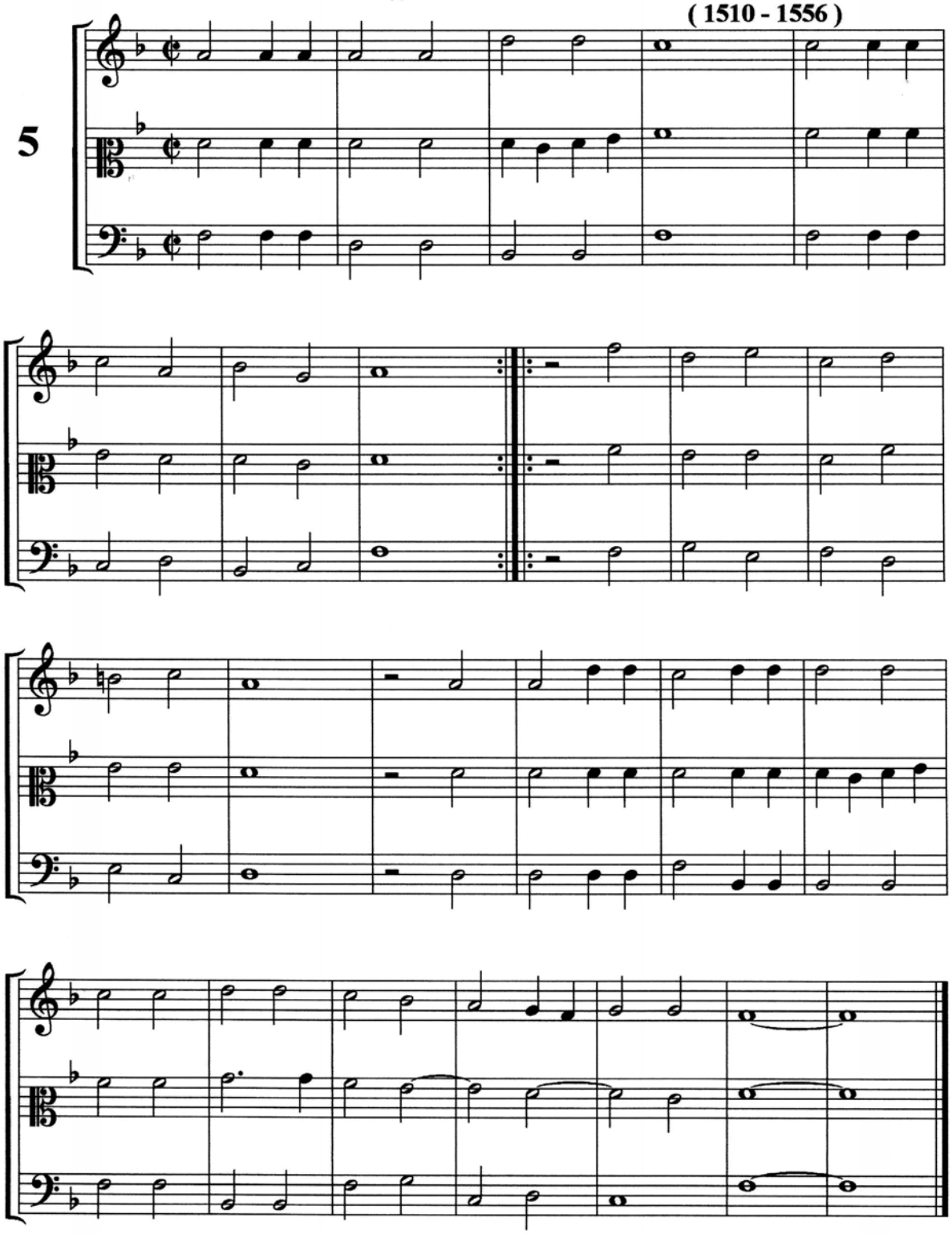
**( 1446 - 1506 )**

# "Uno spirto celeste"

## - Madrigal -

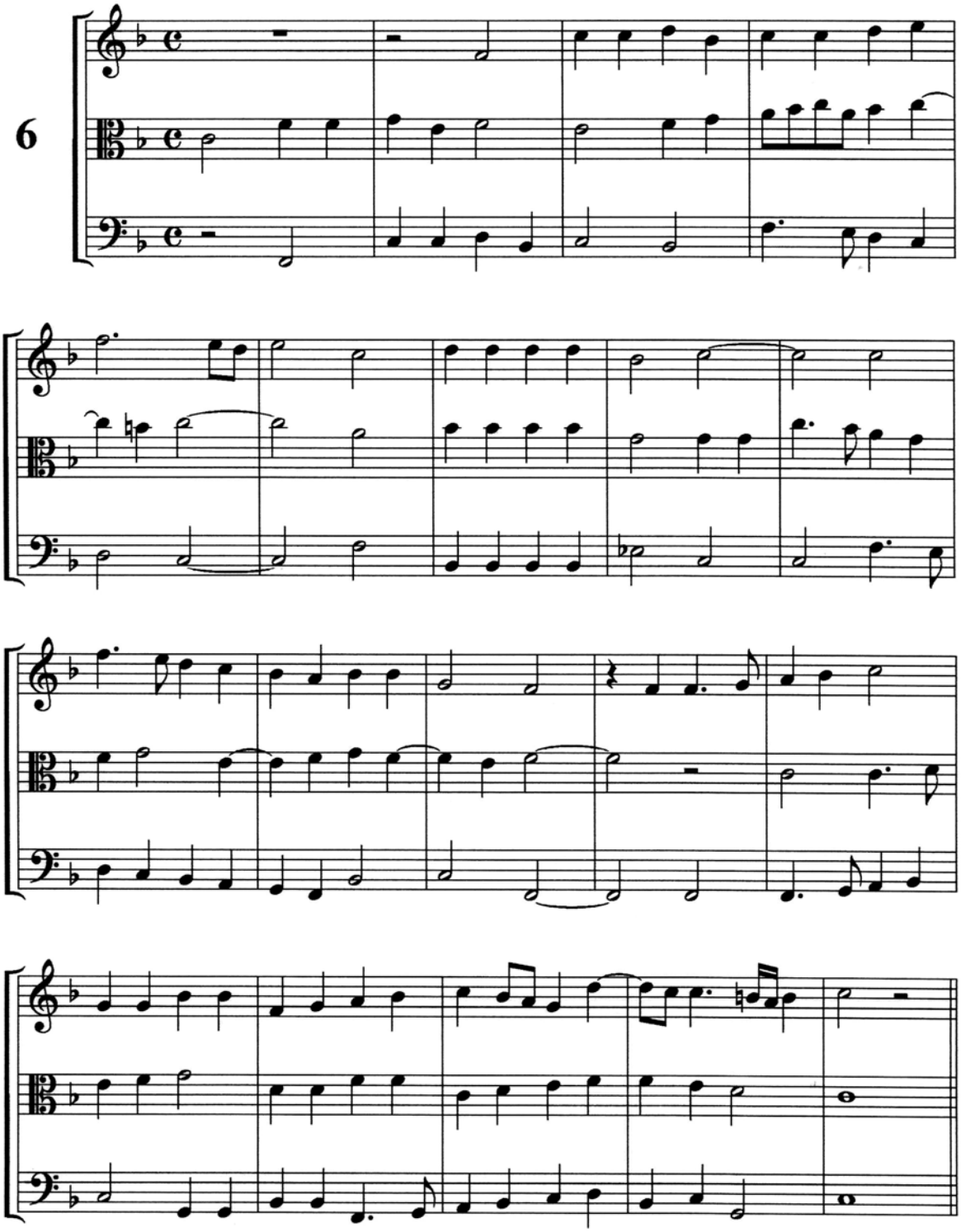
**Giovanni Maria Nanino**
**( 1544? - 1607 )**

# "Lauda anima mea dominum"

## - Choral -

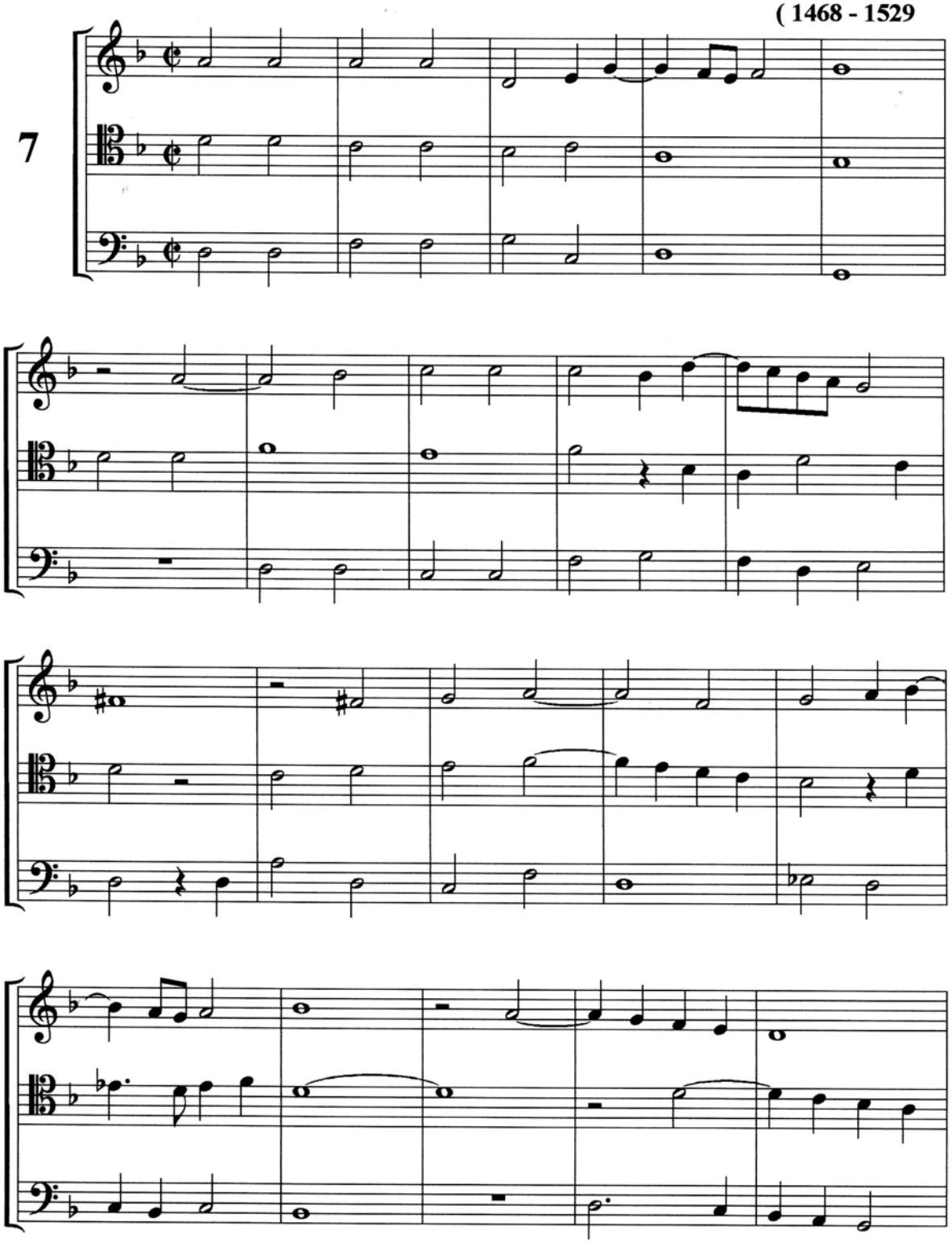
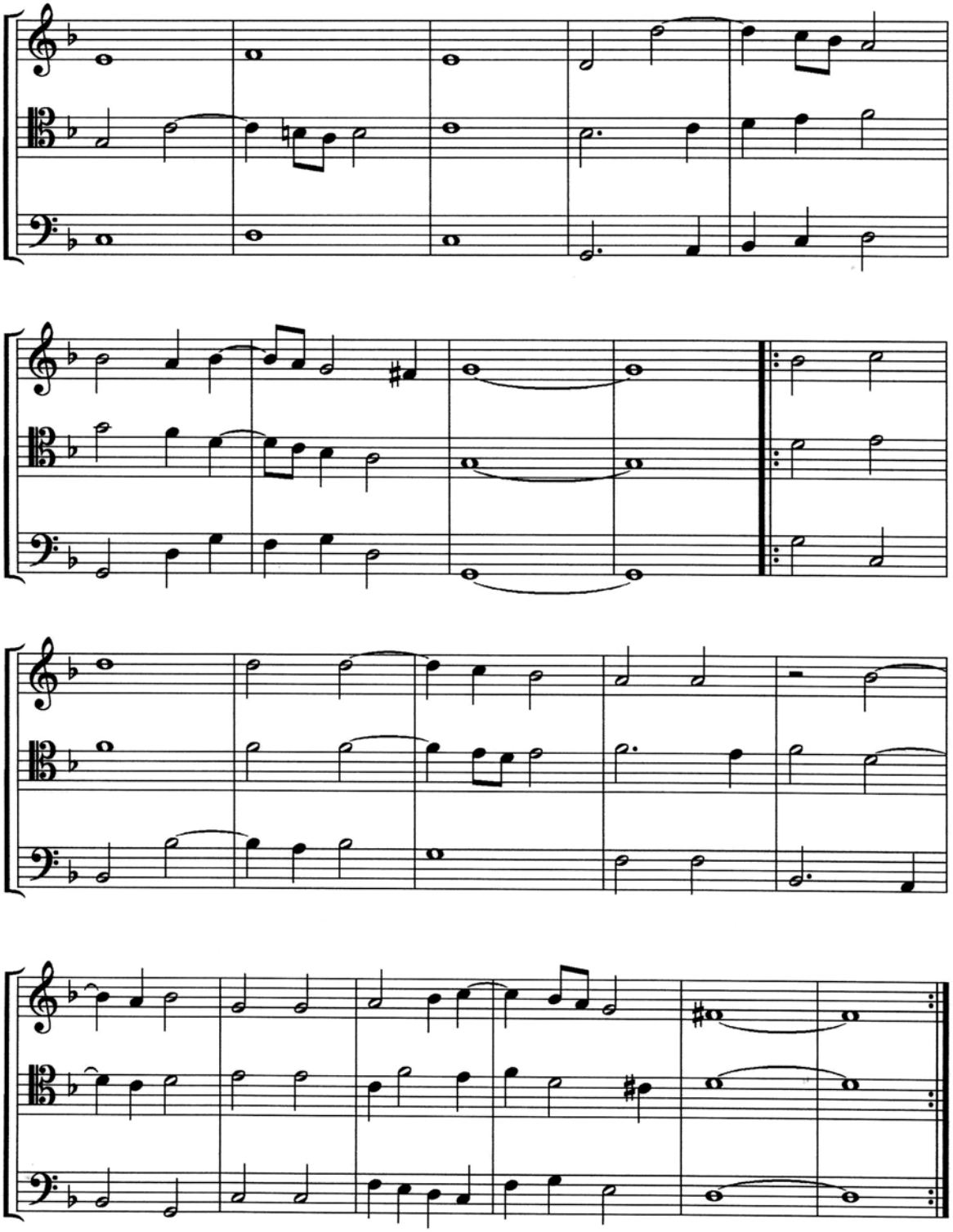
**Jacobus Clemens non Papa**

**( 1510 - 1556 )**

# "Tanta beltad`e in voi"

**( fragment )**

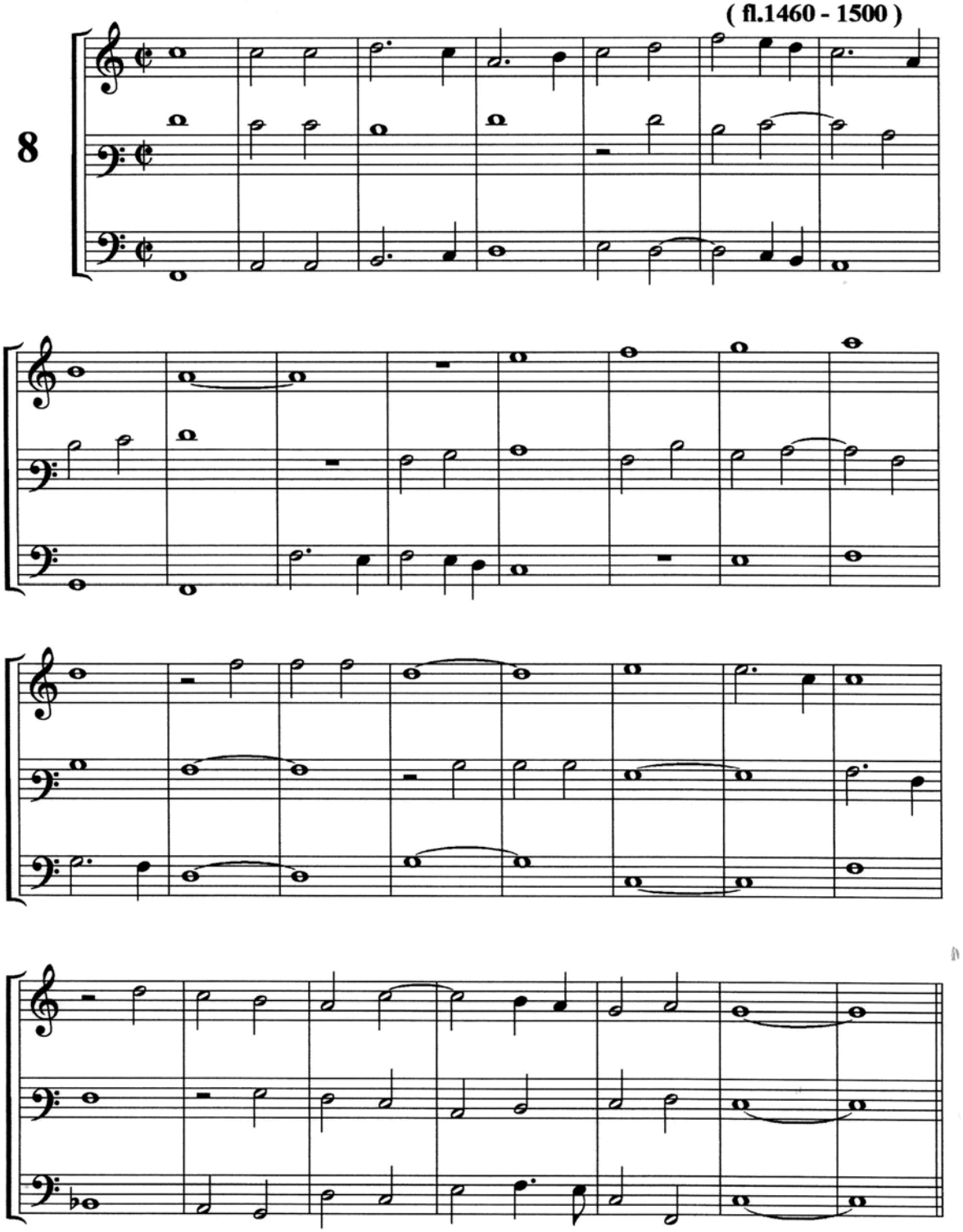
**Constanzo Festa**

# "Soy contento y vos servida"

## - Madrigal -

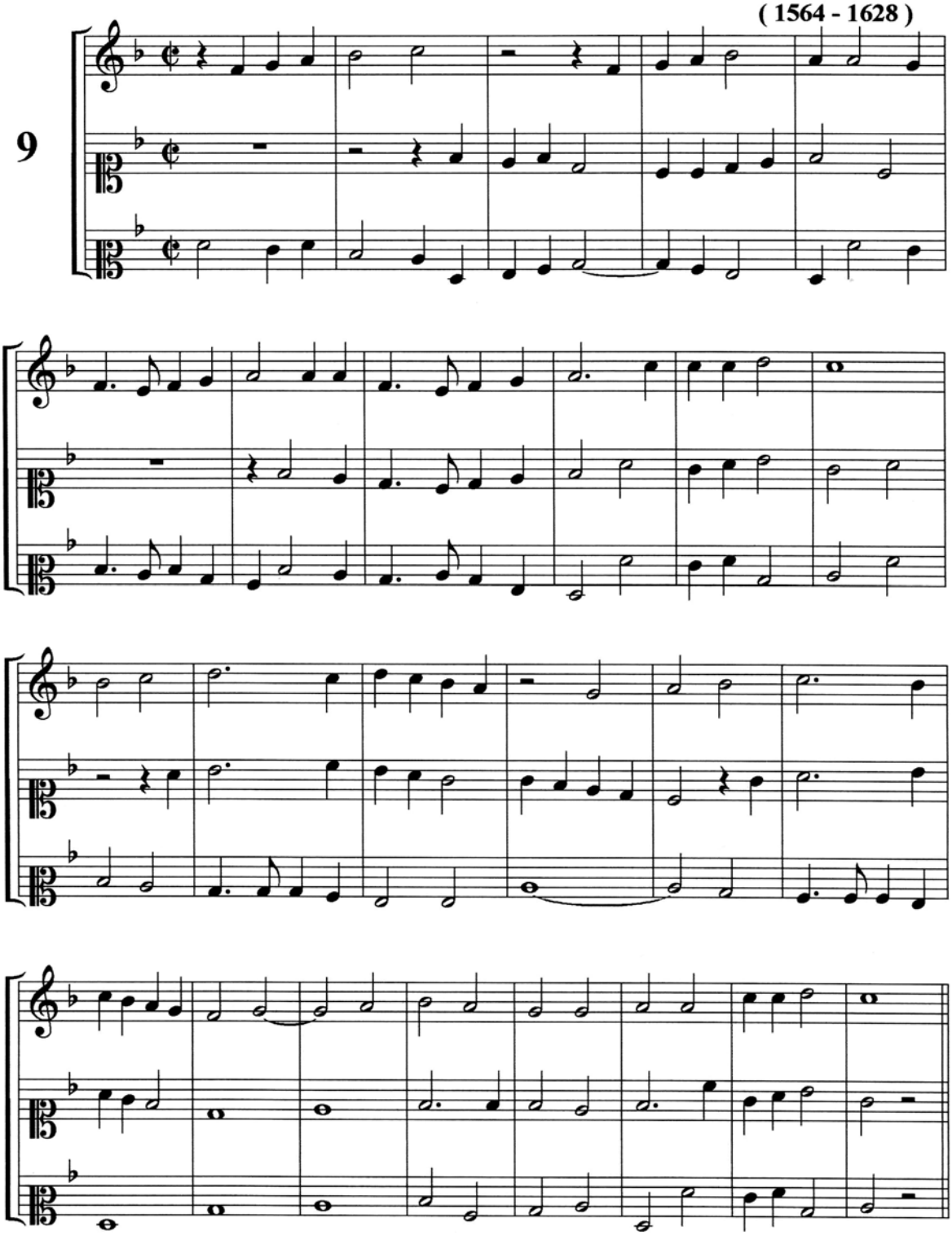
**Juan del Encina**
**( 1468 - 1529**

# "Al dolor de mi cuidado"

**( fragment )**

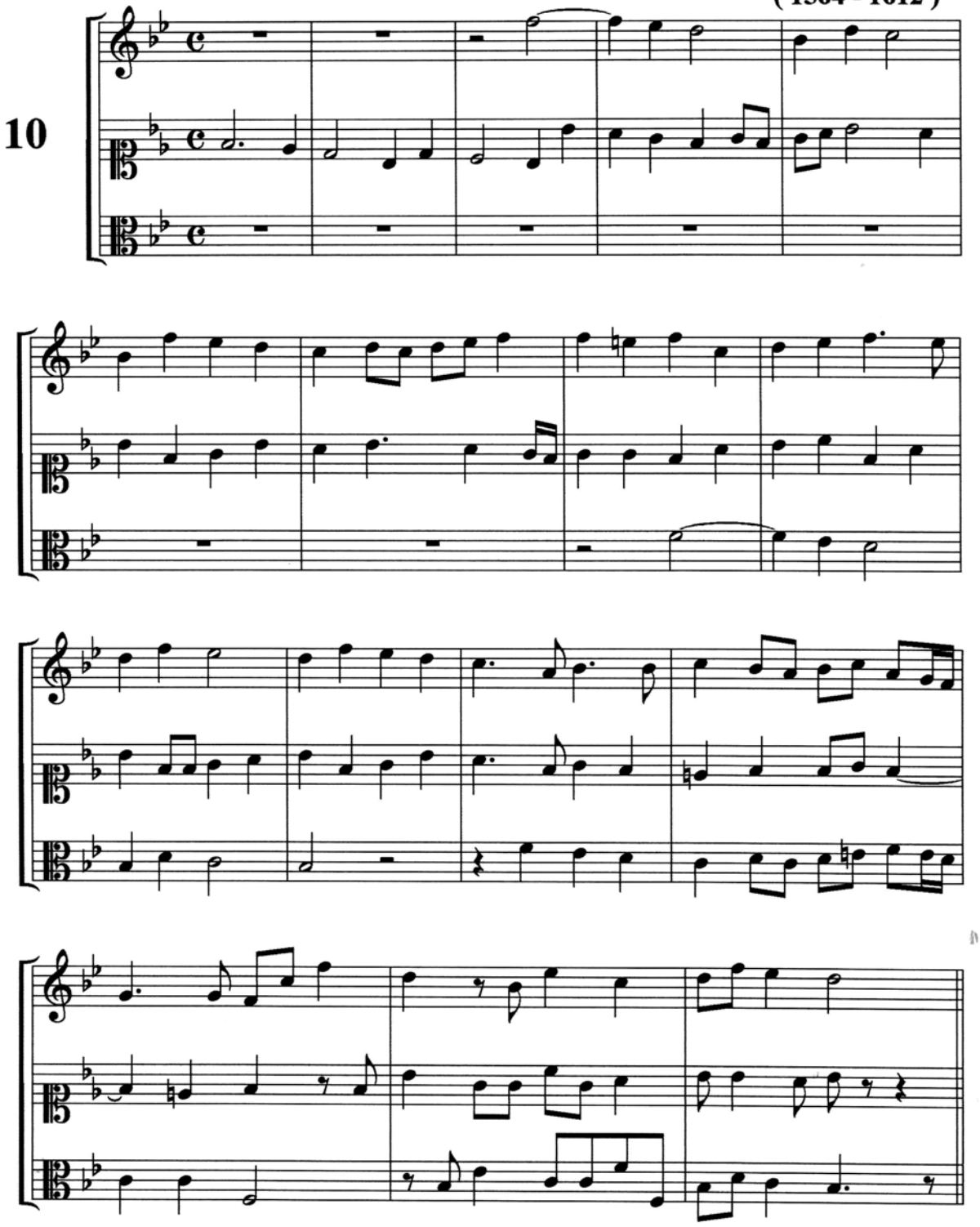
**Juan Perez de Gijon**

**( fl.1460 - 1500 )**

## *B. CHEIA SOL CU CELELALTE CHEI*

## "Laudate Dominum"

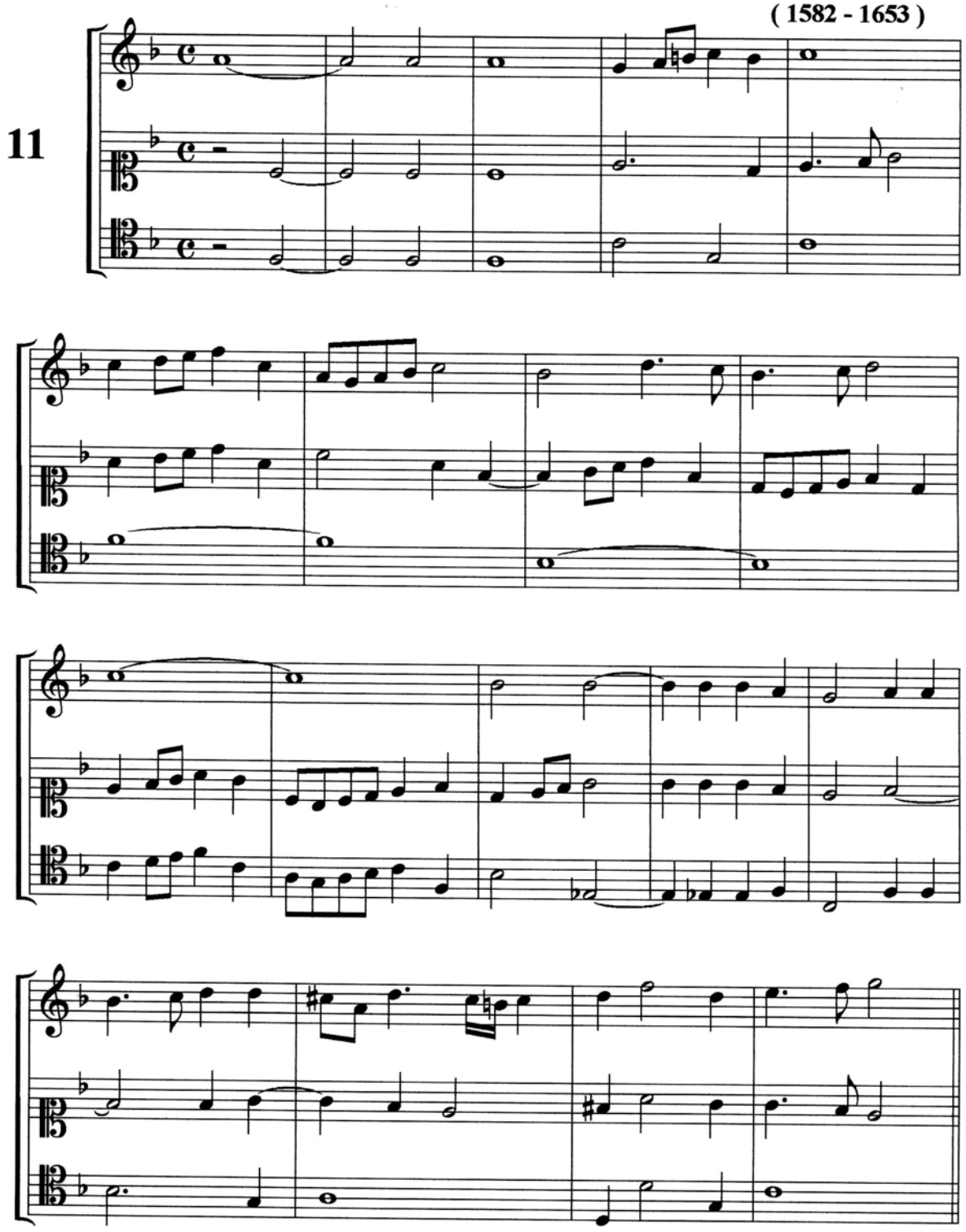
**Gregor Aichinger**
**( 1564 - 1628 )**

# "Missa Secunda"

## - Benedictus -

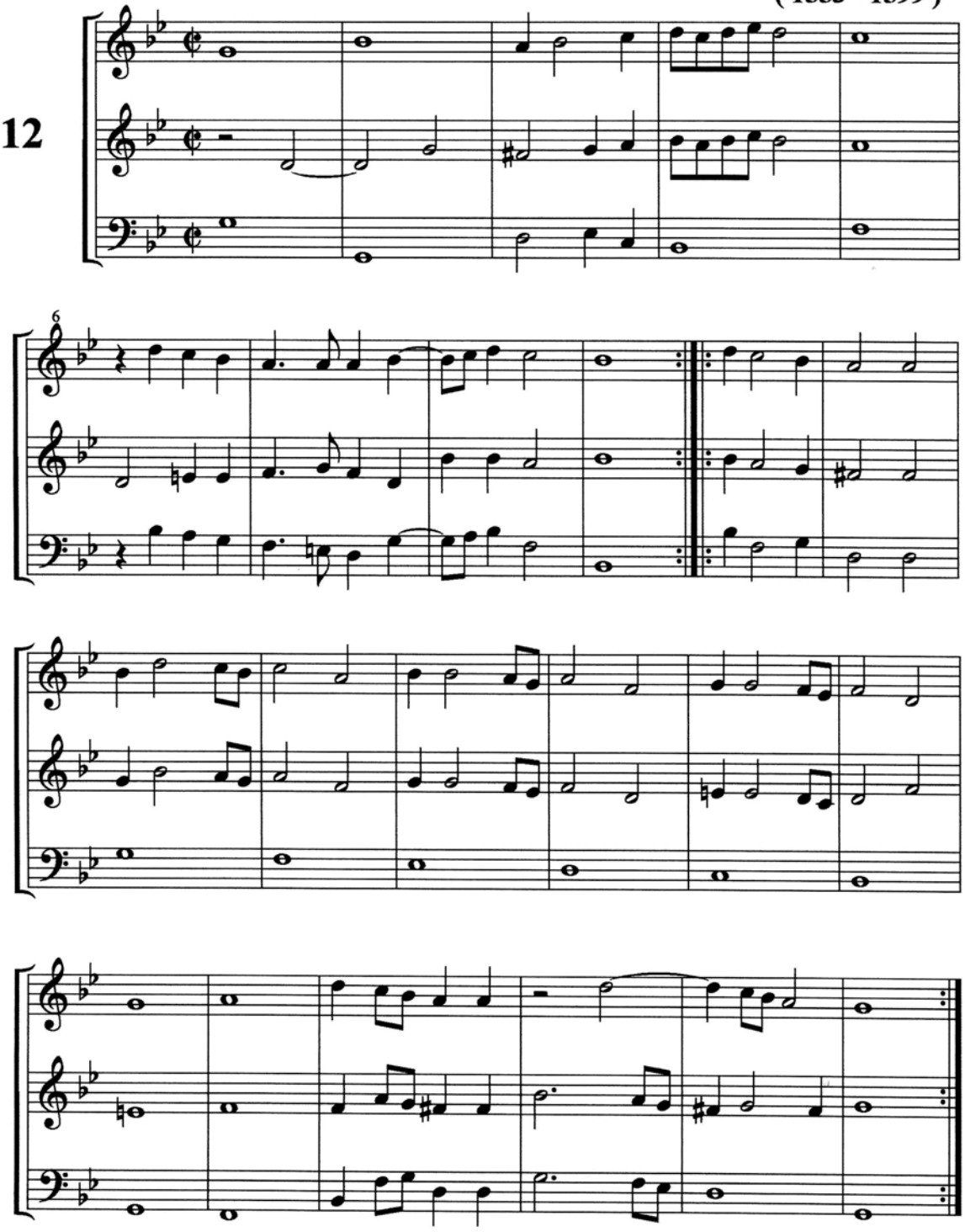
**Hans Leo Hassler**
**( 1564 - 1612 )**

# "Tria me exhilarant"

**( fragment )**

**Johannes Schultz**

**( 1582 - 1653 )**

# "De gli occhi"
## - Madrigal -

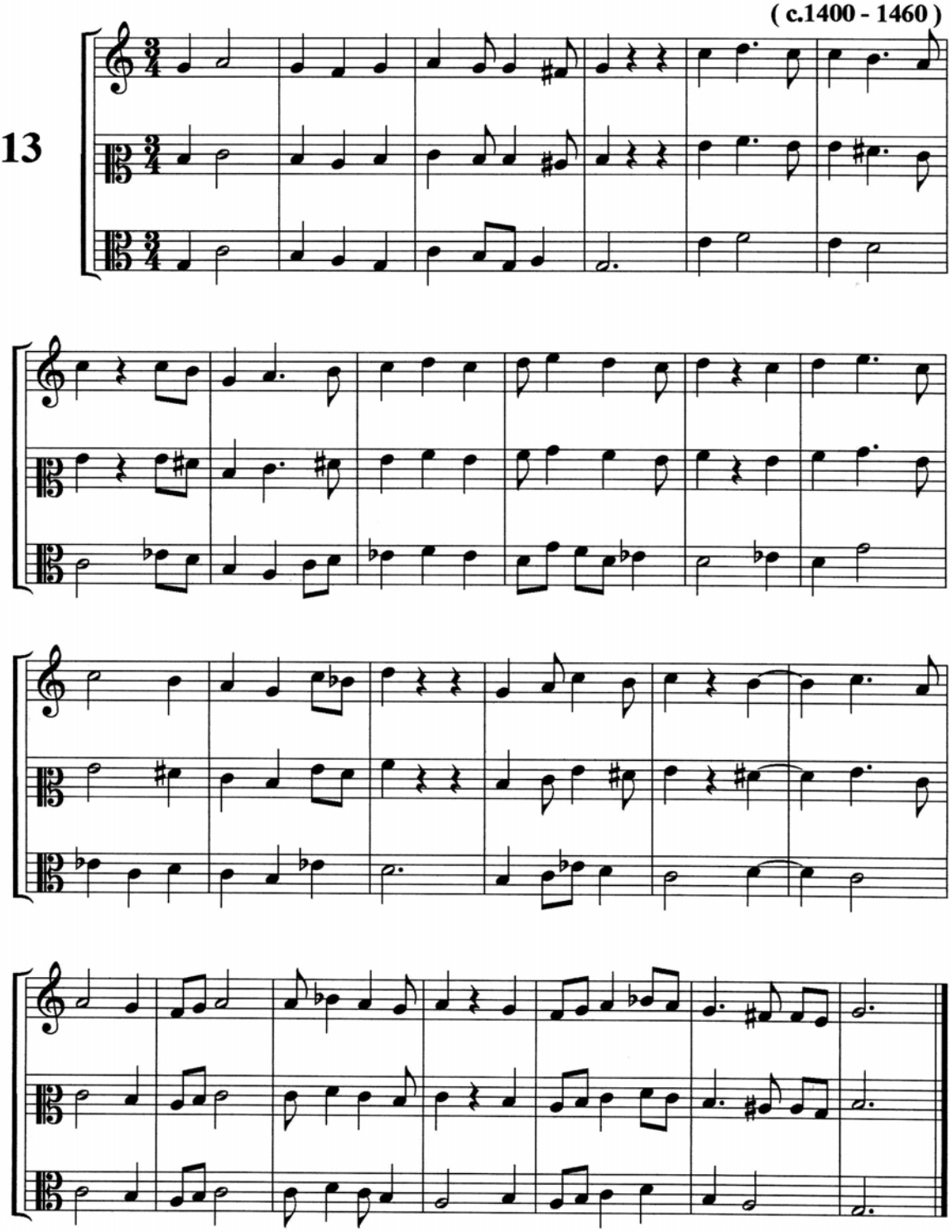
**Luca Marenzio**
**( 1553 - 1599 )**

12

# "Veni Creator Spiritus"

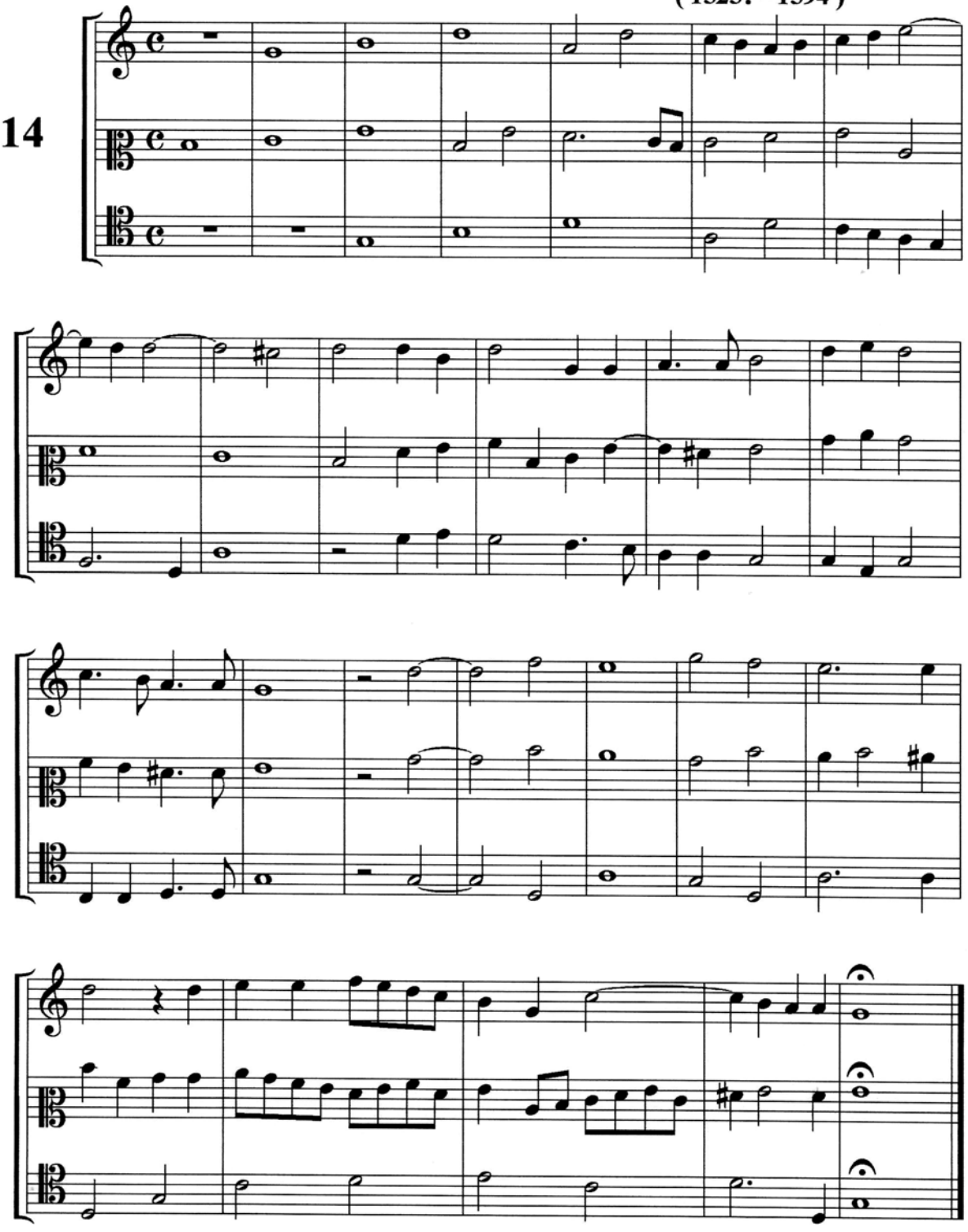
## - fauxbourdon -

**Gilles Binchois**

**( c.1400 - 1460 )**

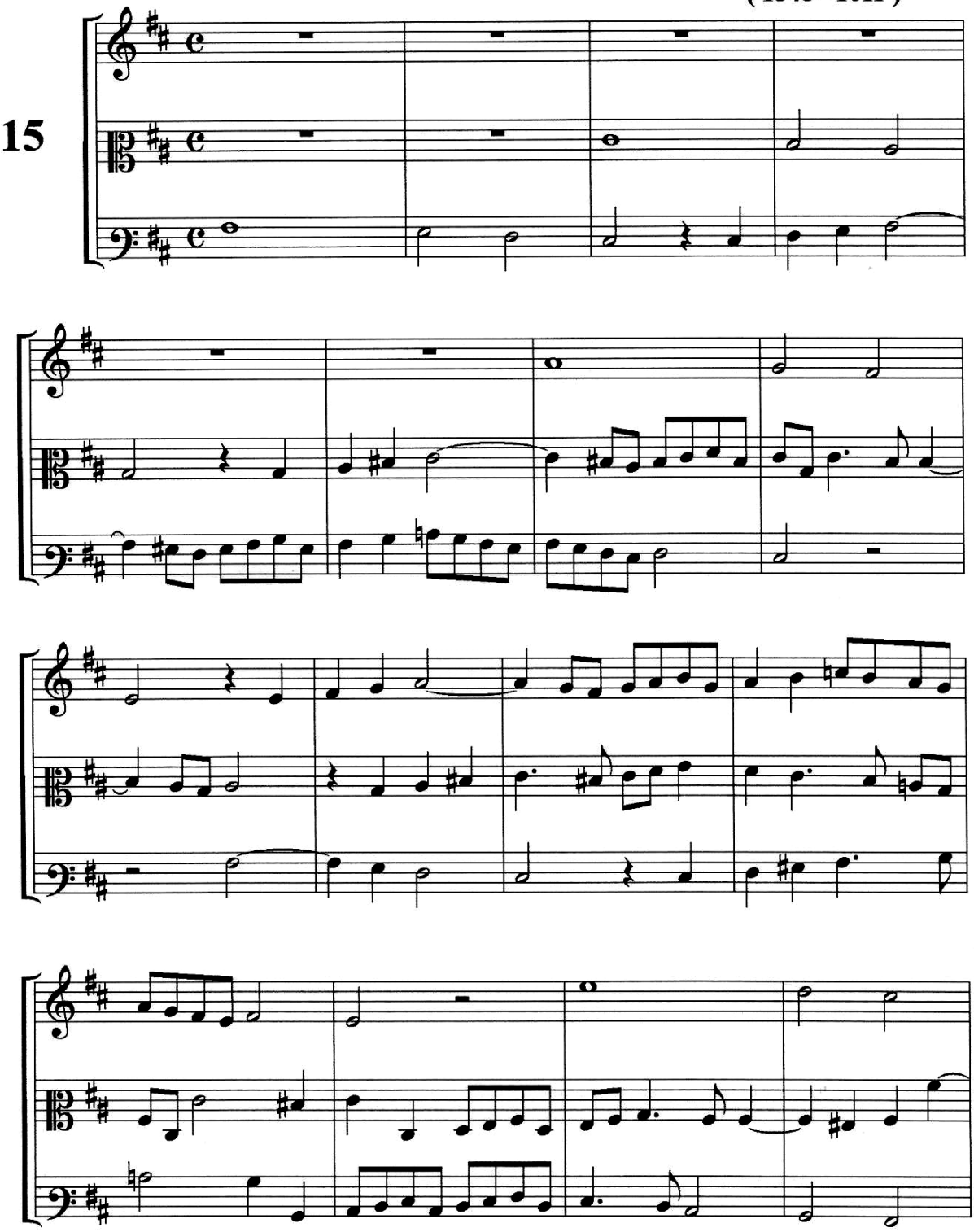
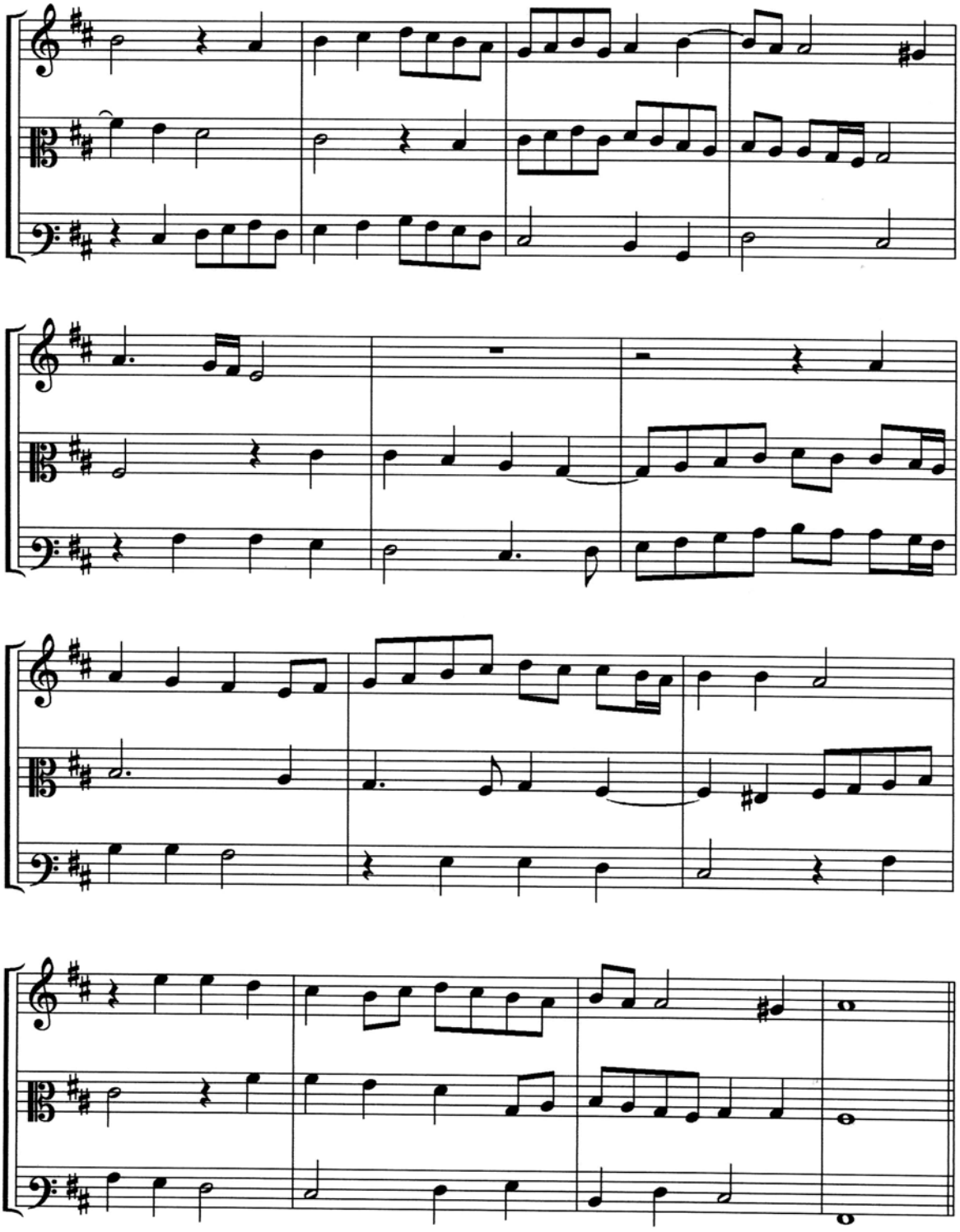
**13**

# "Rex Virtutis"

**Giovanni Pierluigi da Palestrina**
**( 1525? - 1594 )**

**14**

# Missa "O quam gloriosum"

## - Benedictus -

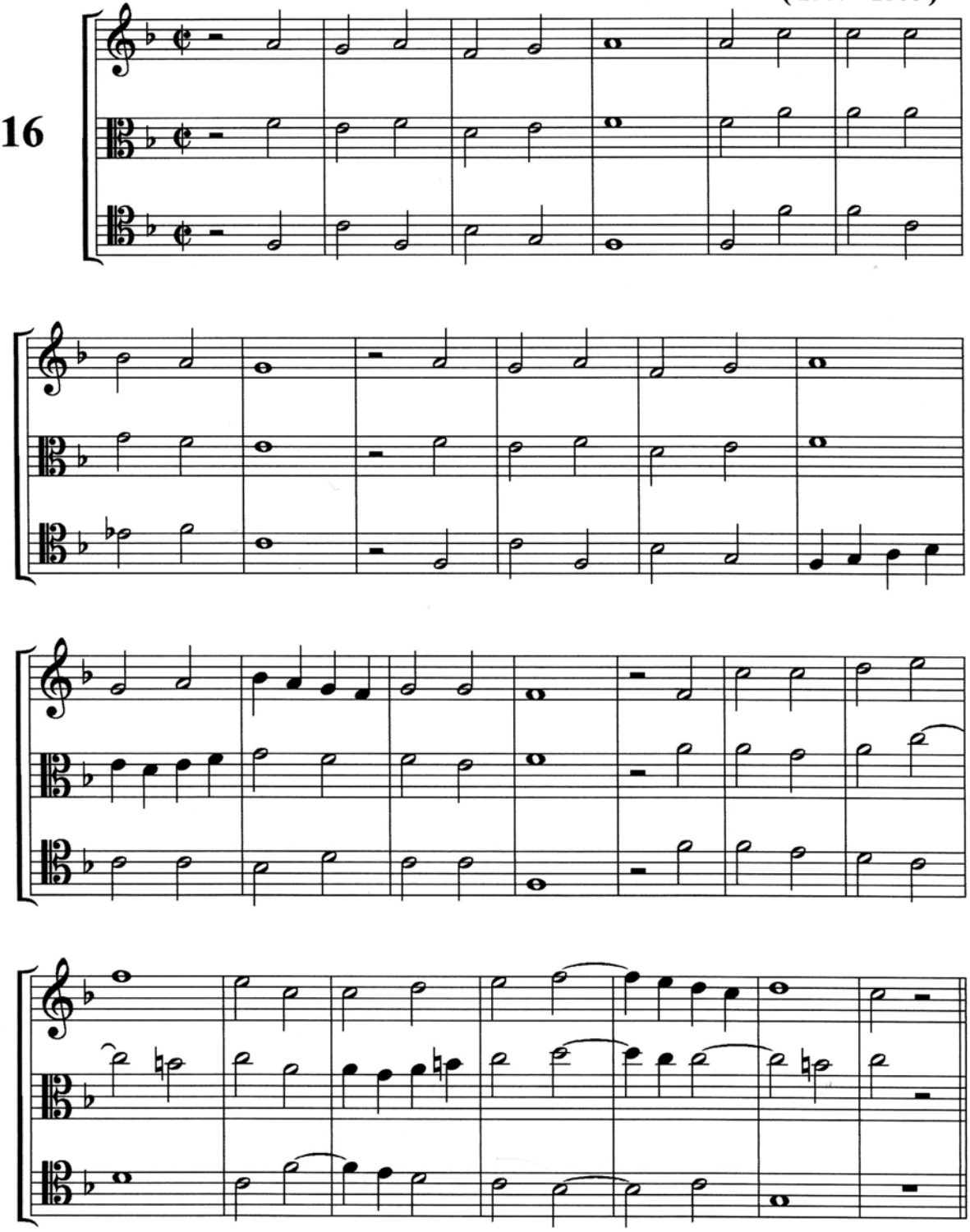
Tomas Luis de Victoria
( 1548 - 1611 )

15

# "Nous voyons que le hommes"

**( fragment )**

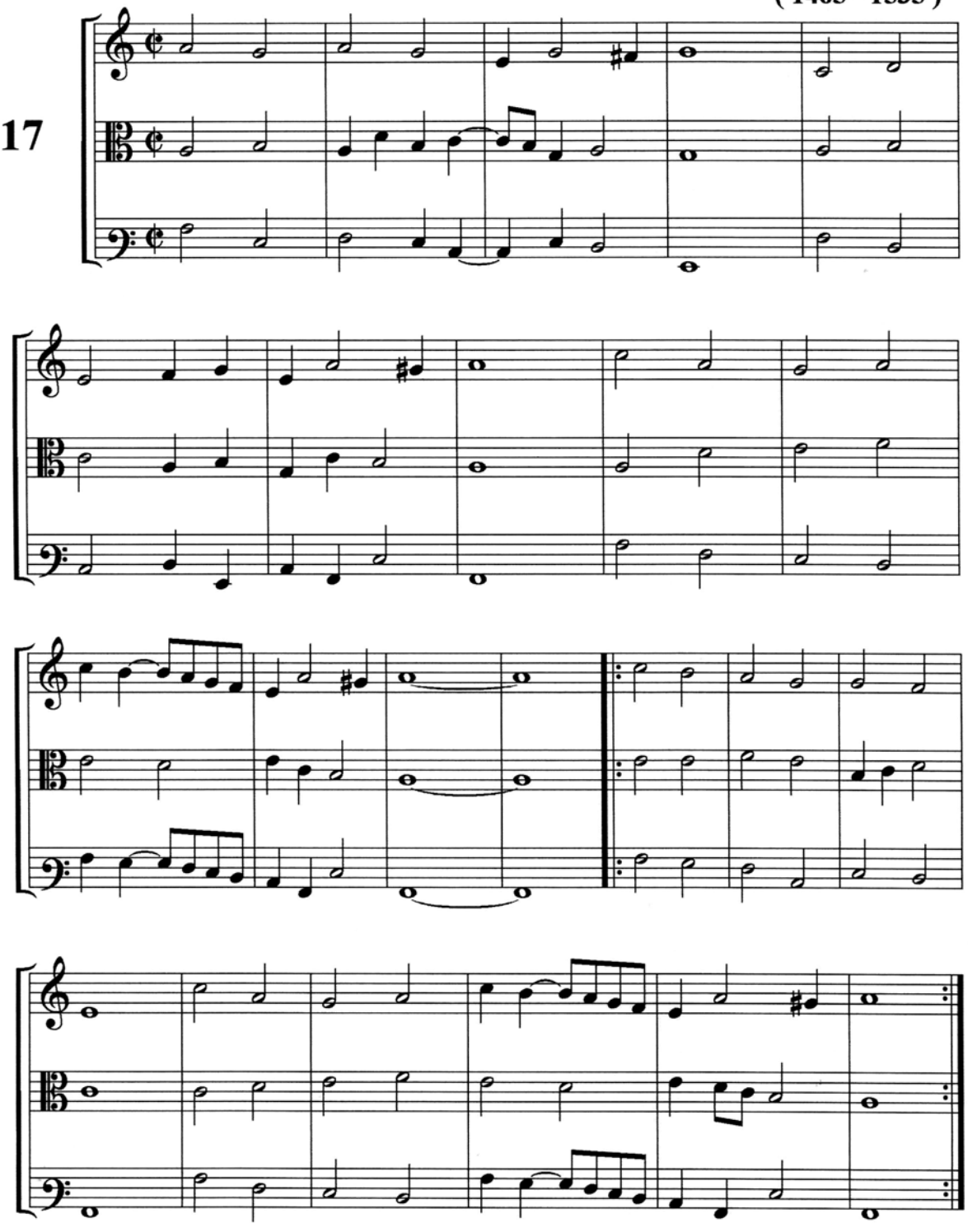
**Jakob Arcadelt**

**( 1507 - 1568 )**

16

# "No debo dar culpa"

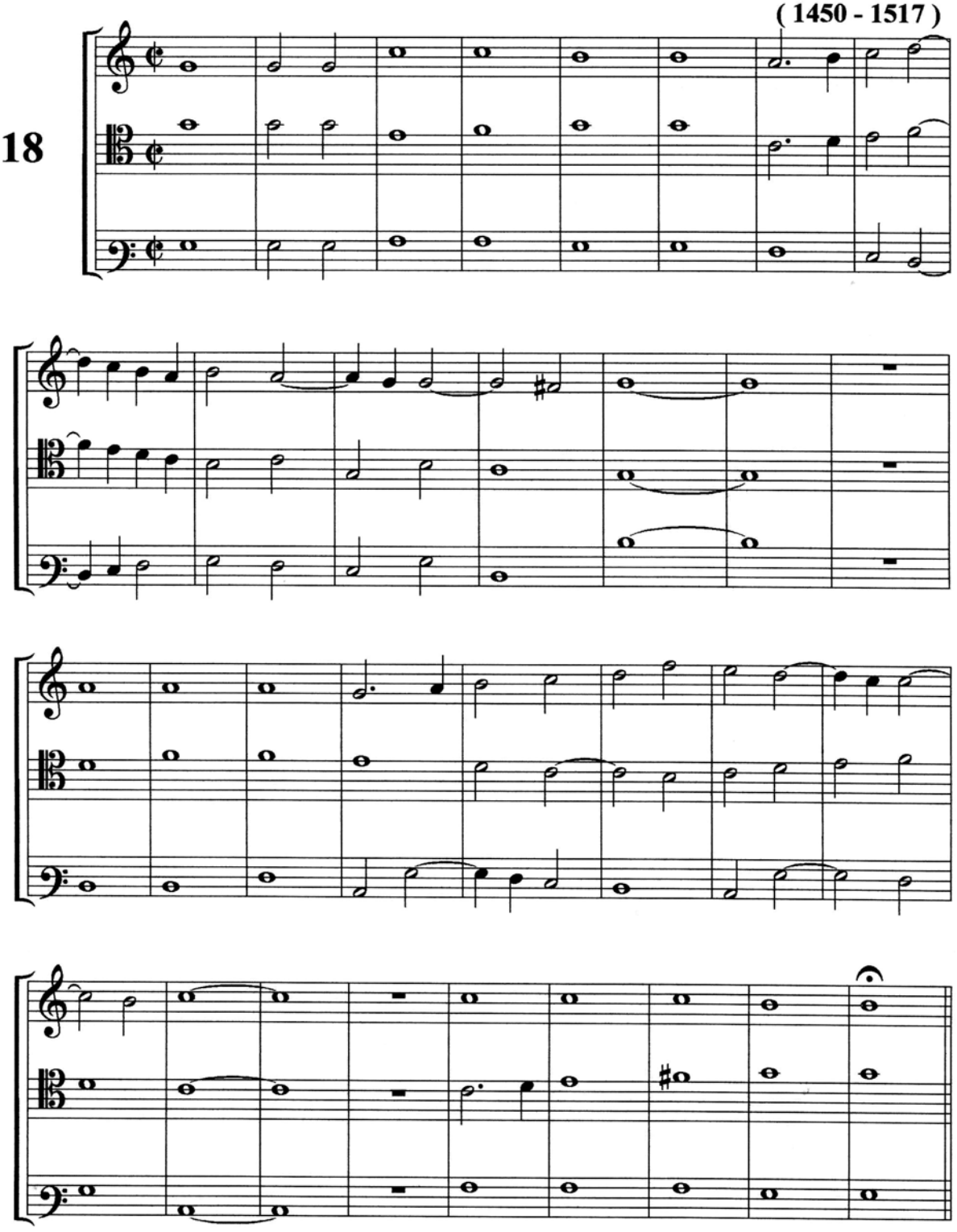
## - Villancico -

**Pedro de Escobar**
**( 1465 - 1535 )**

17

# "Fammi una gratia, amore"

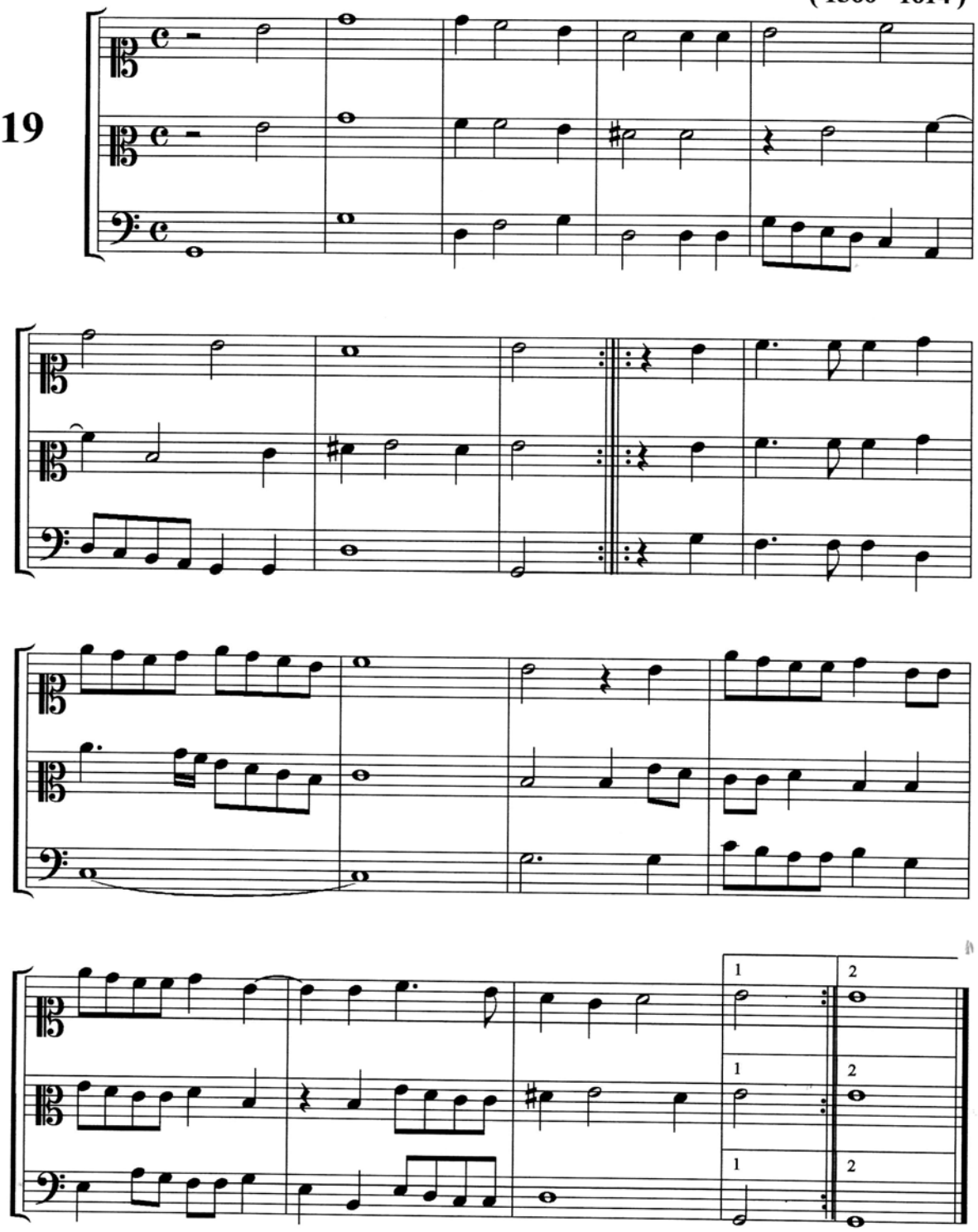
## - Madrigal -

**Heinrich Isaac**
**( 1450 - 1517 )**

**18**

# *C. CHEIA FA CU CELELALTE CHEI*

## "Al suon"

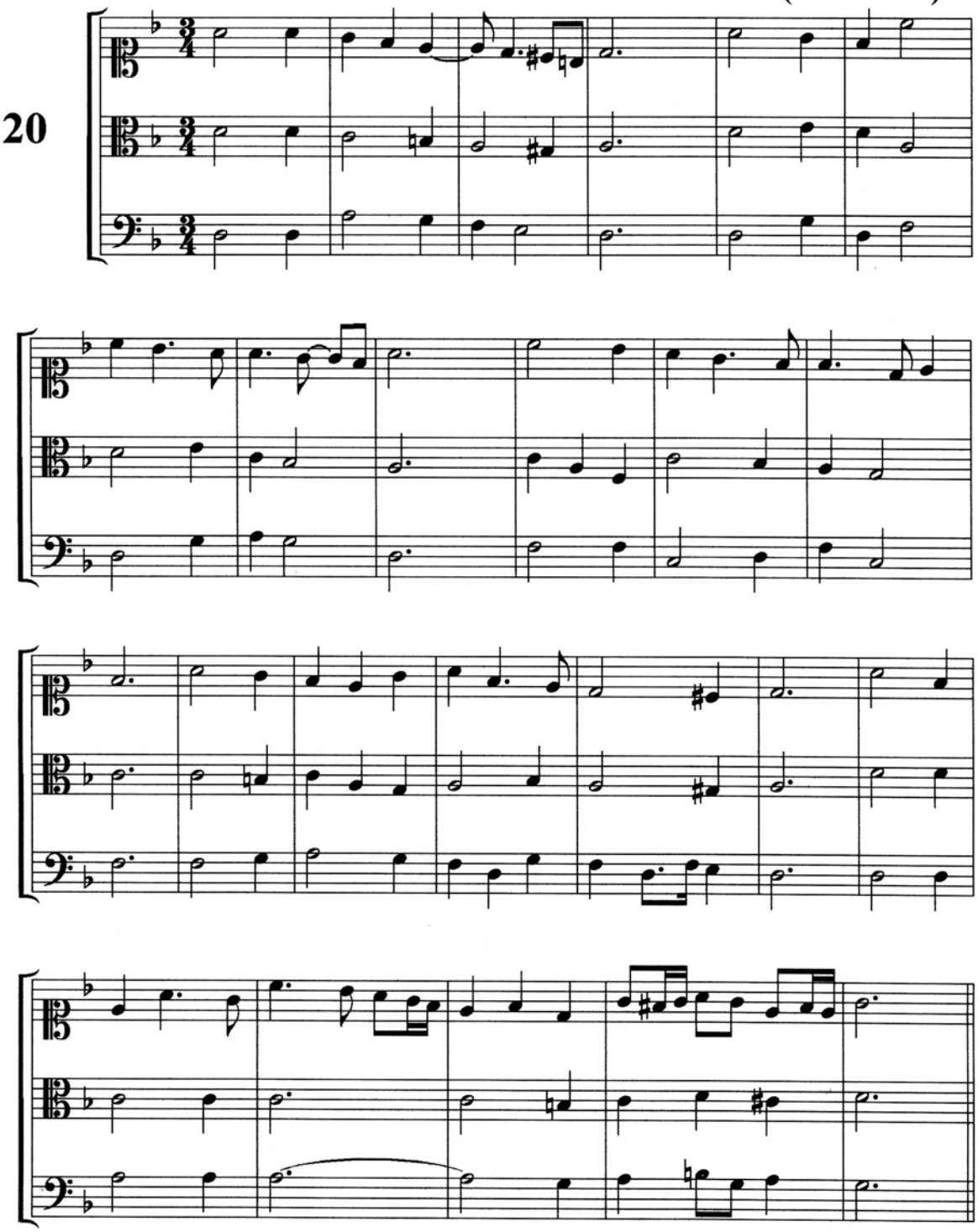
**Felice Anerio**
**( 1560 - 1614 )**

19

# "In tua memoria"

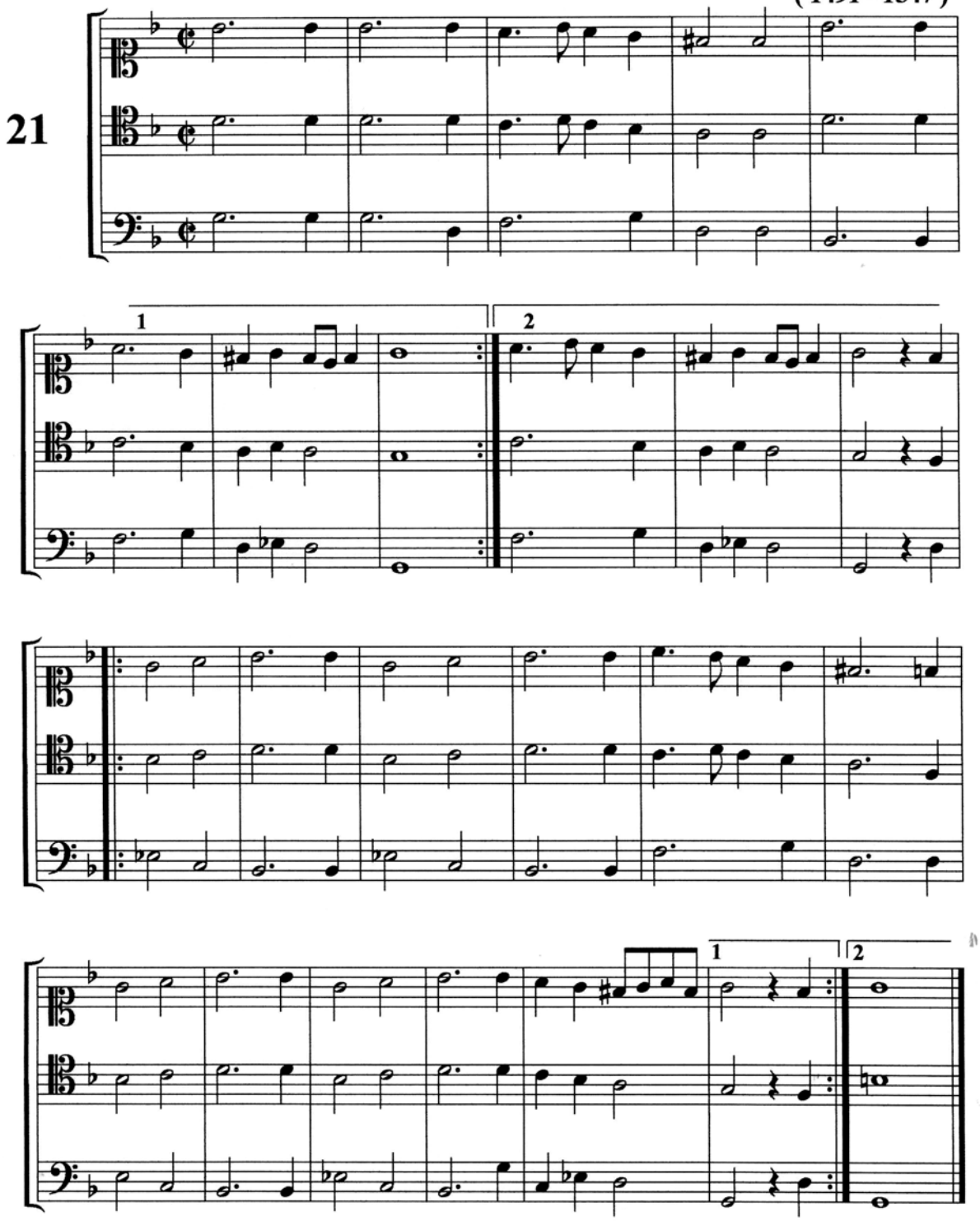
**( fragment )**

**Arnold de Lantis**

**( 1380 - 1450 )**

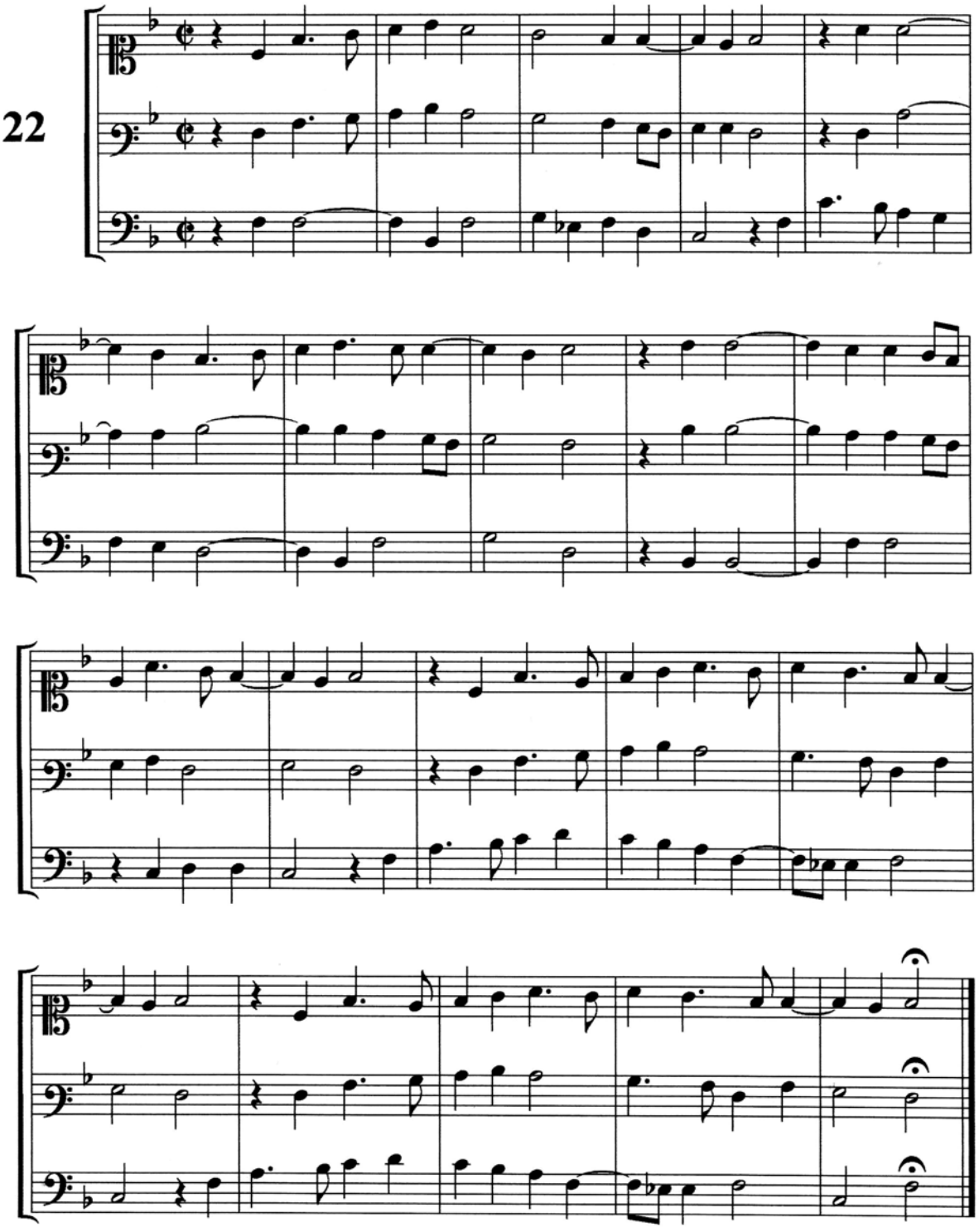
**20**

# "Valgame, Senora mia"

## - Madrigal -

**Enrique VIII**
**( 1491 - 1547 )**

# "Il fait bon aimer l'oiselet"

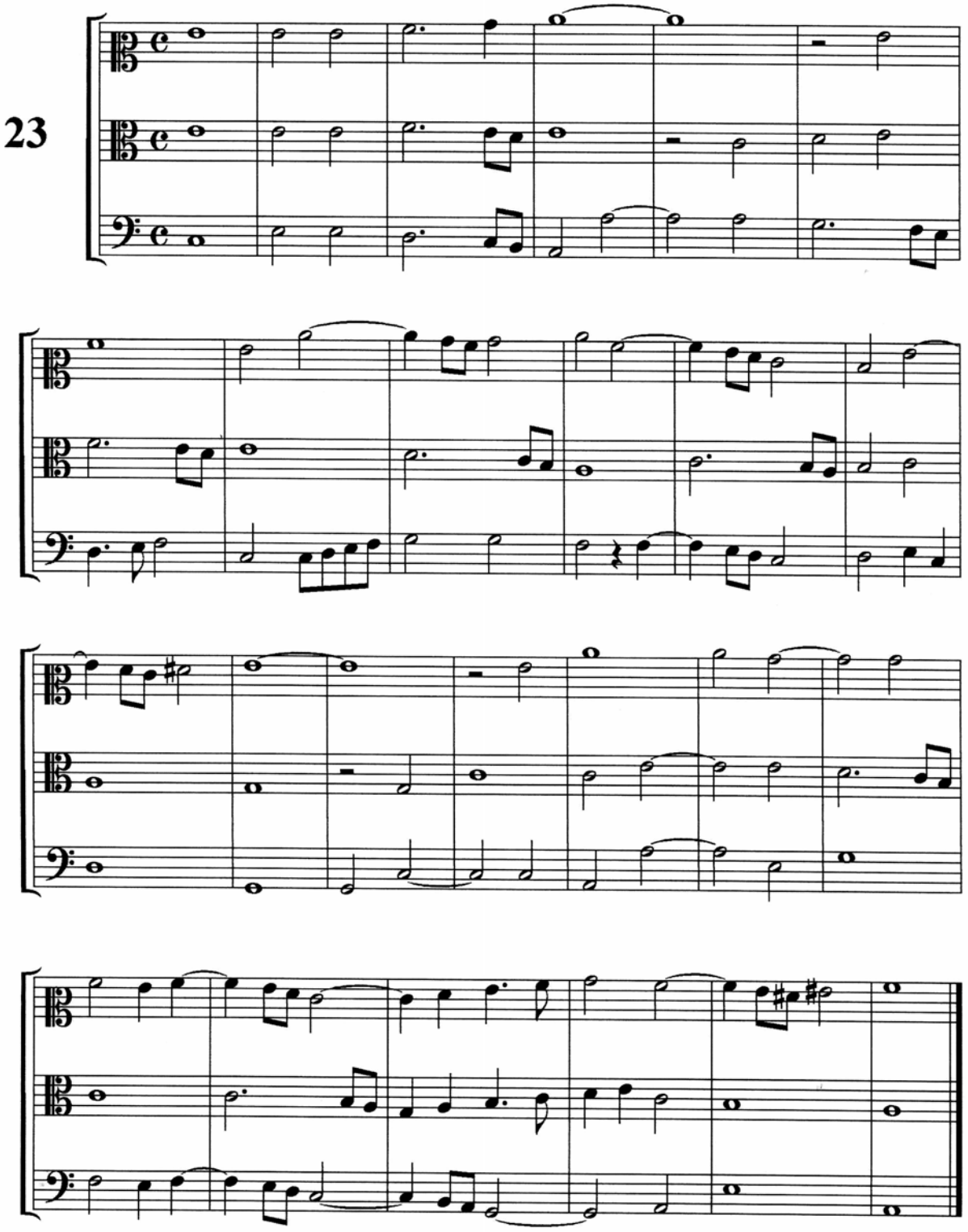
**( fragment )**

**Antoine de Fevin**

**22**

# "O vos omnes"

**( fragment final )**

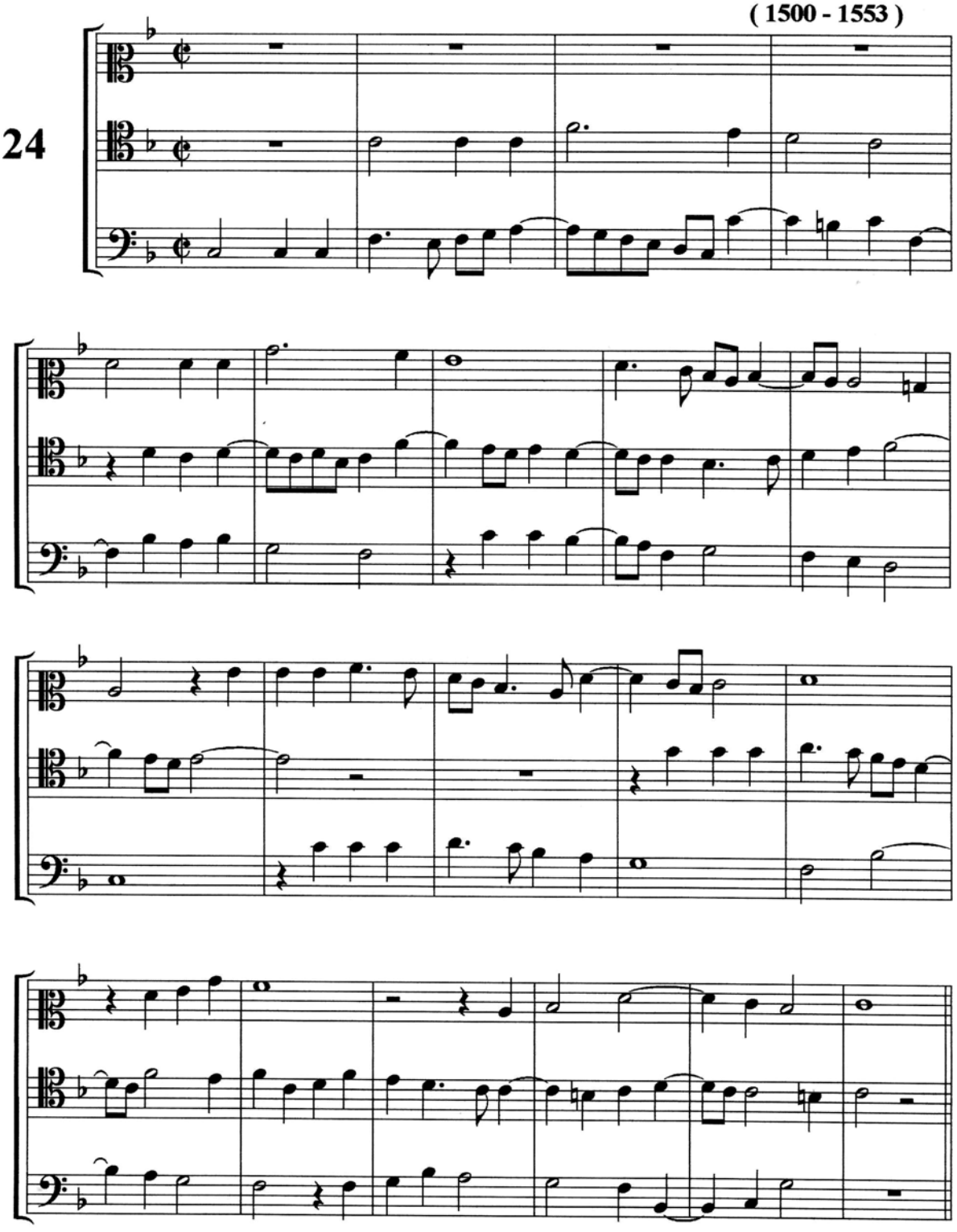
**Jacob Obrecht**

23

# "Domine Deus, Agnus Dei"

**del himno Gloria in Excelsis Deo**

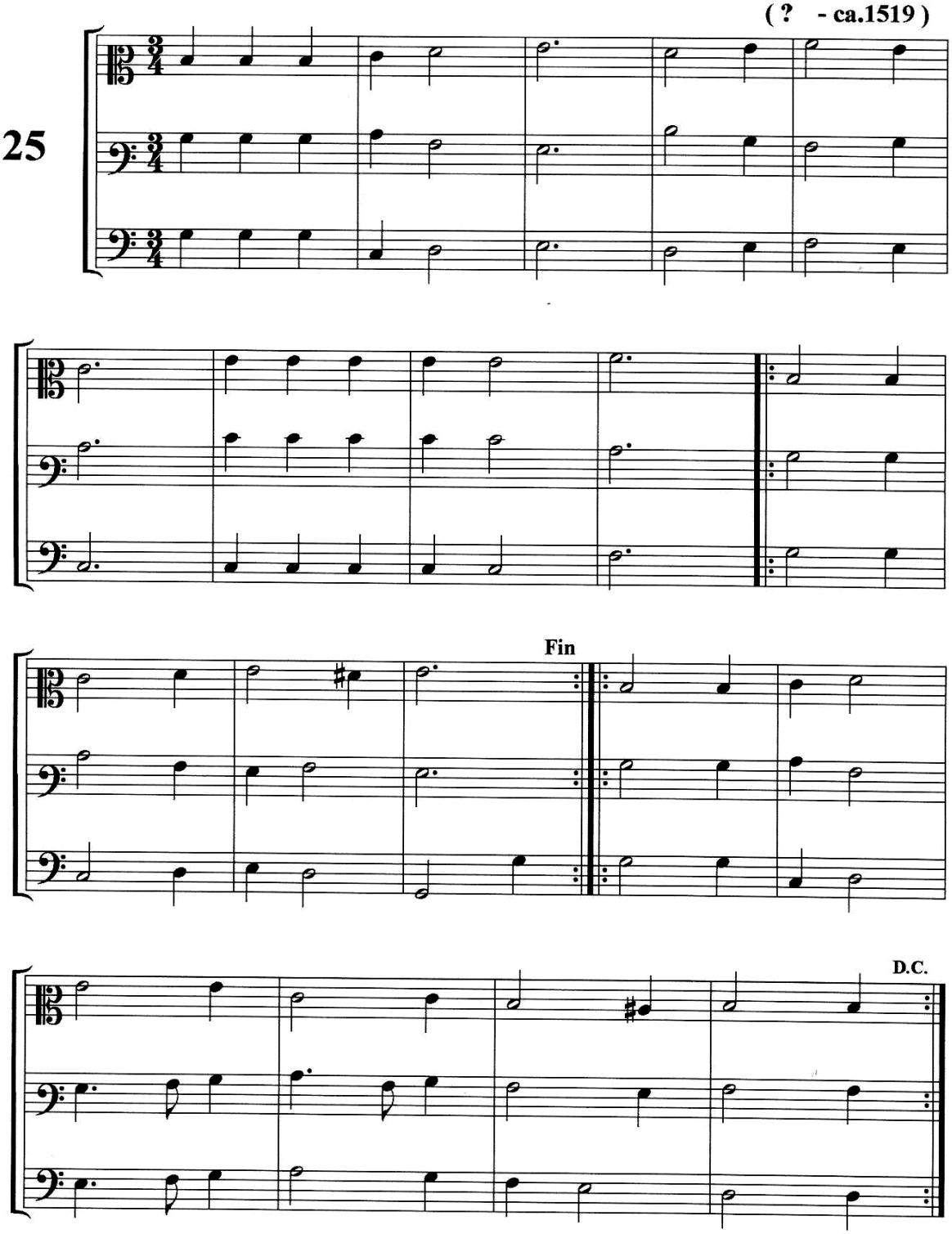
**Cristobal de Morales**

**( 1500 - 1553 )**

**24**

# "No me digais mal"

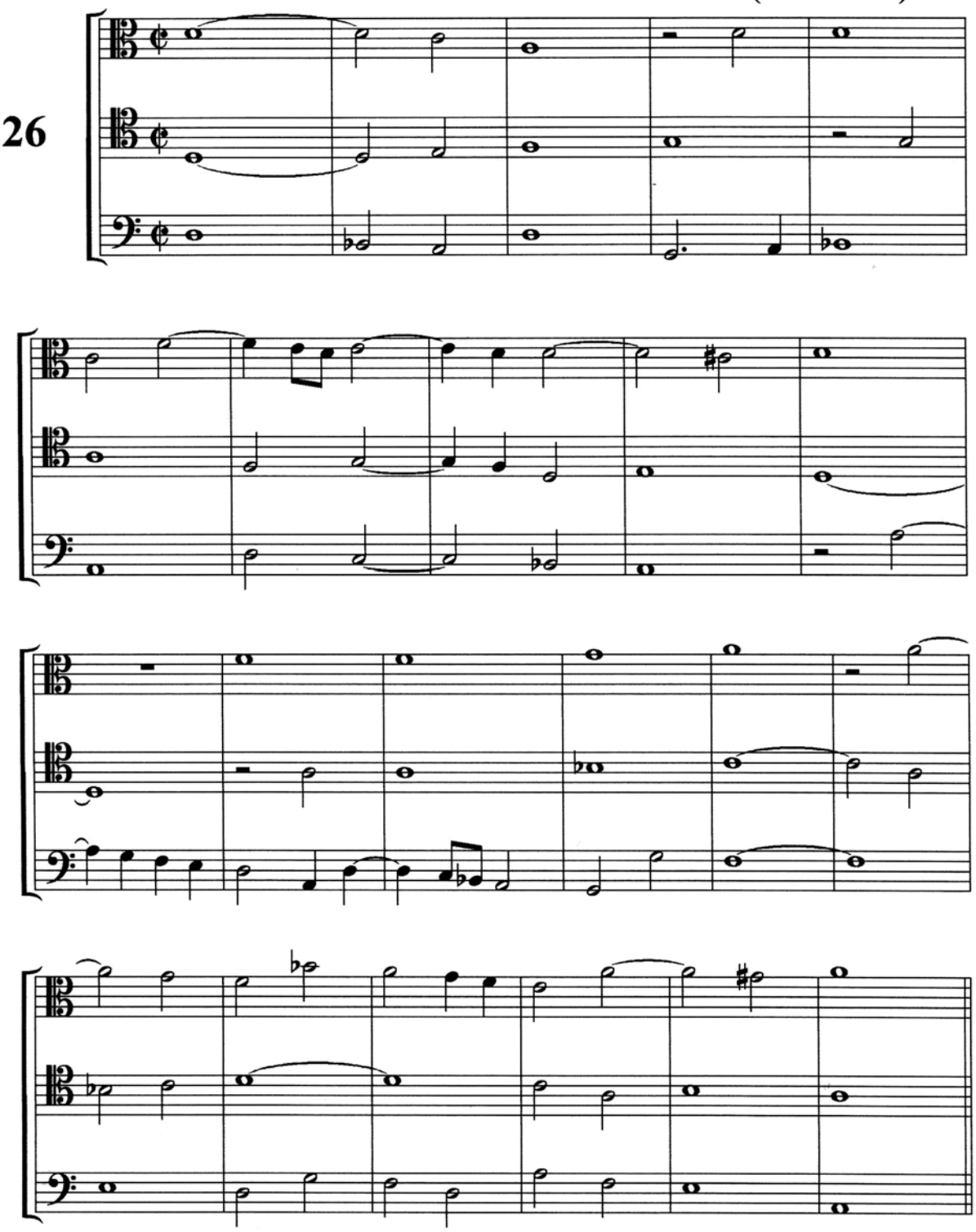
## - Villancico -

**Alonso de Alba**
**( ? - ca.1519 )**

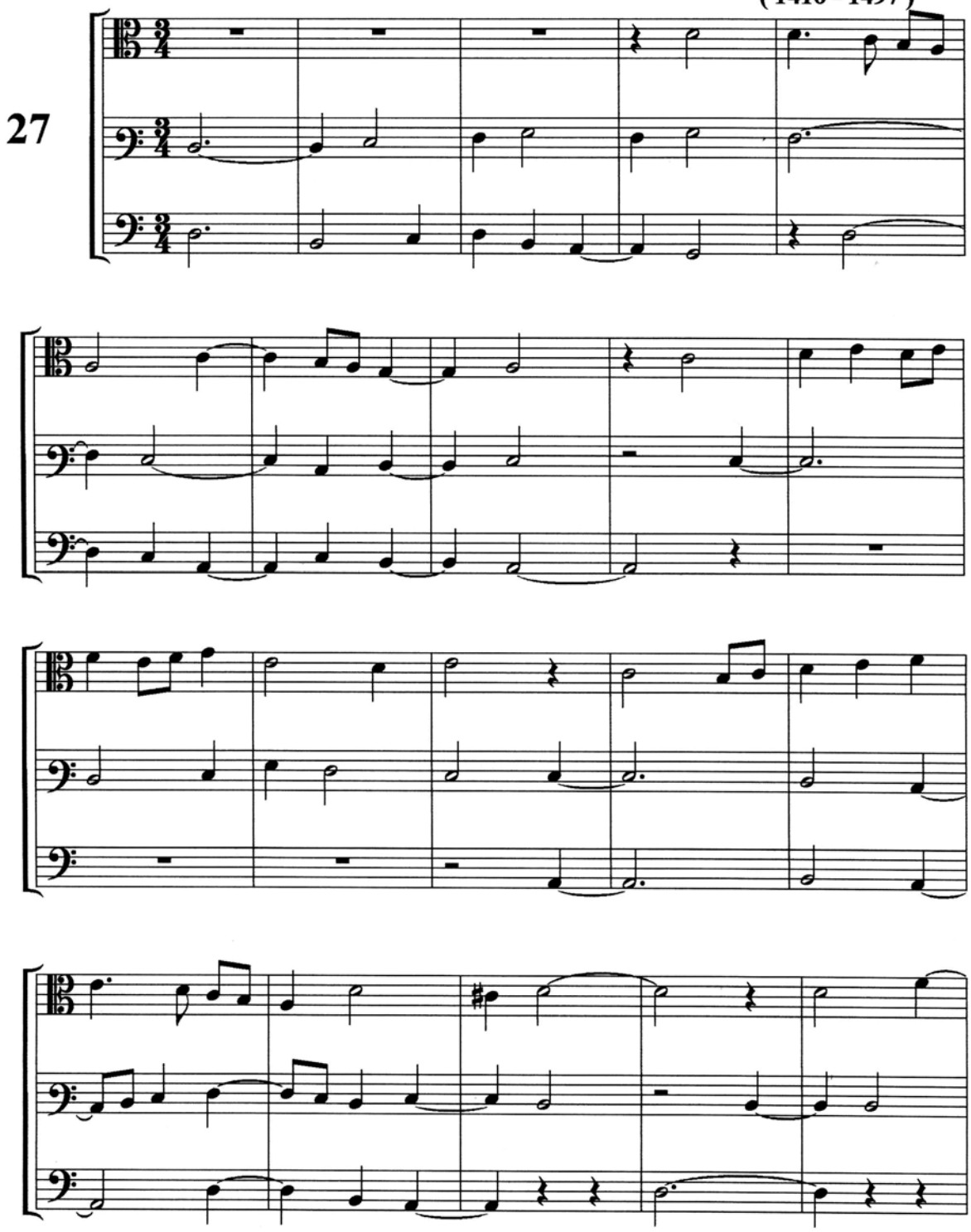
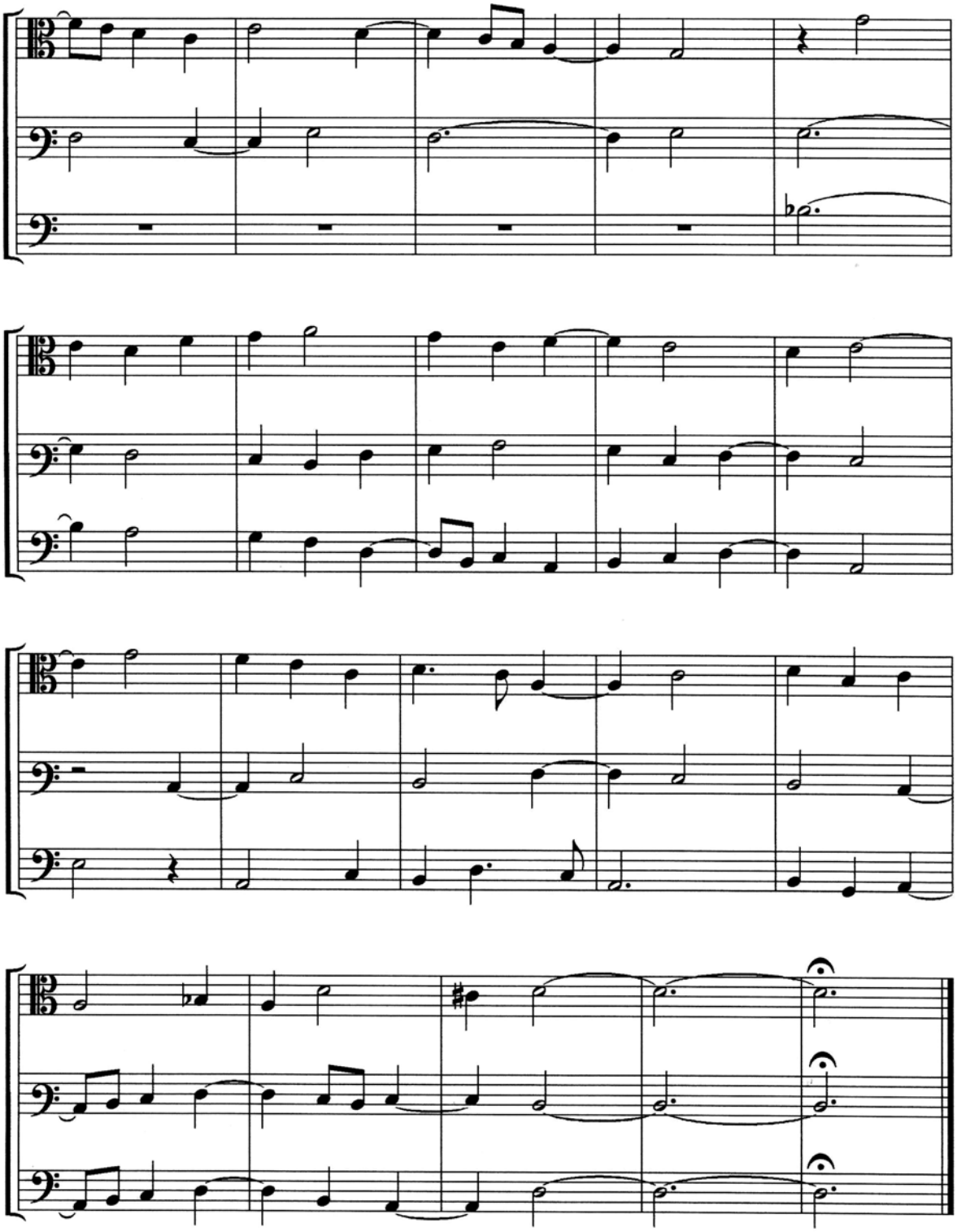
25

# "Justa fue mi perdicion"

( fragment )

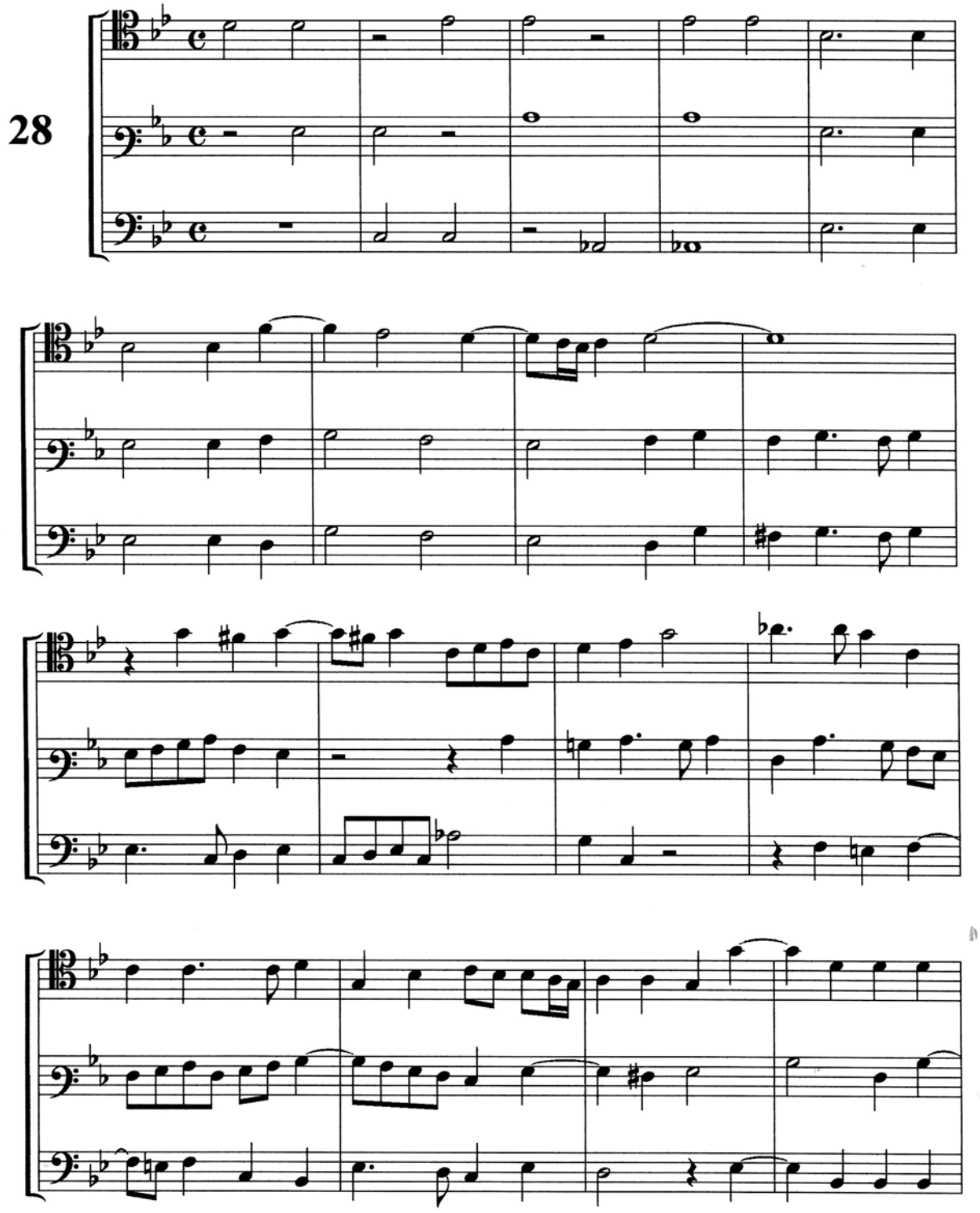
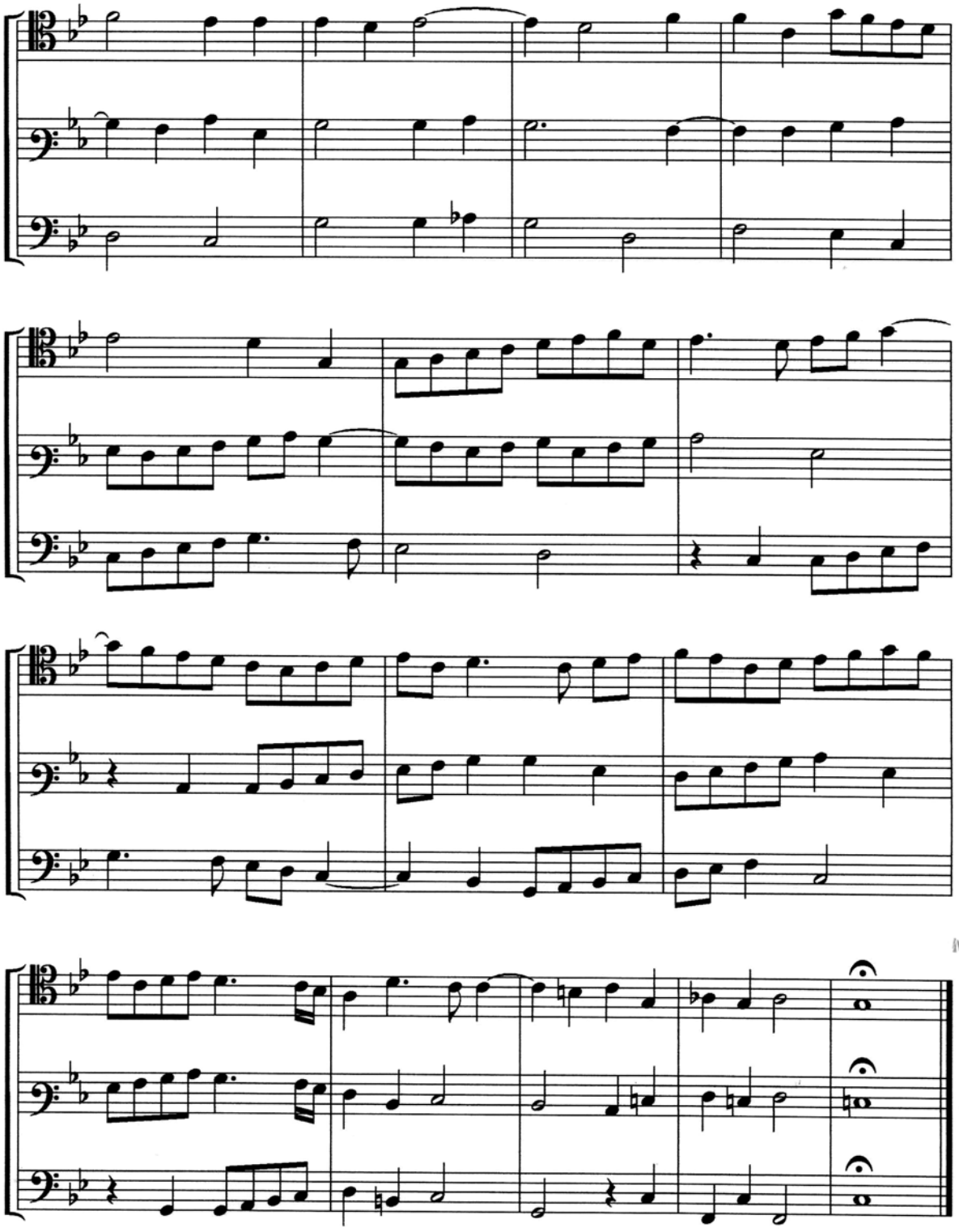
Francisco de la Torre
( 1470 - 1520 )

26

# "Missa pro defunctis"

## - Offertorium -

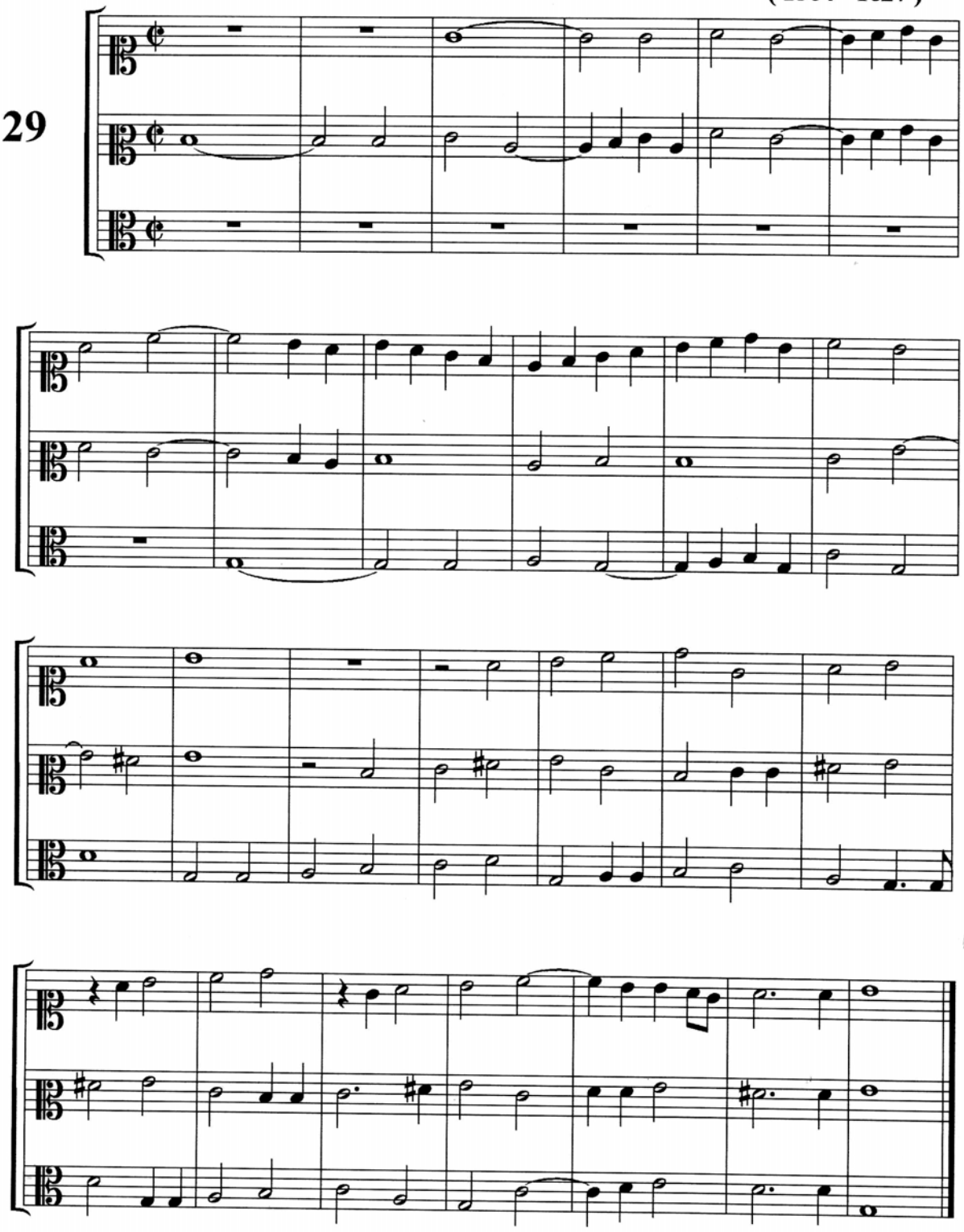
**Johannes Ockeghem**
**( 1410 - 1497 )**

# "Dixi confitebor"

## - Motet -

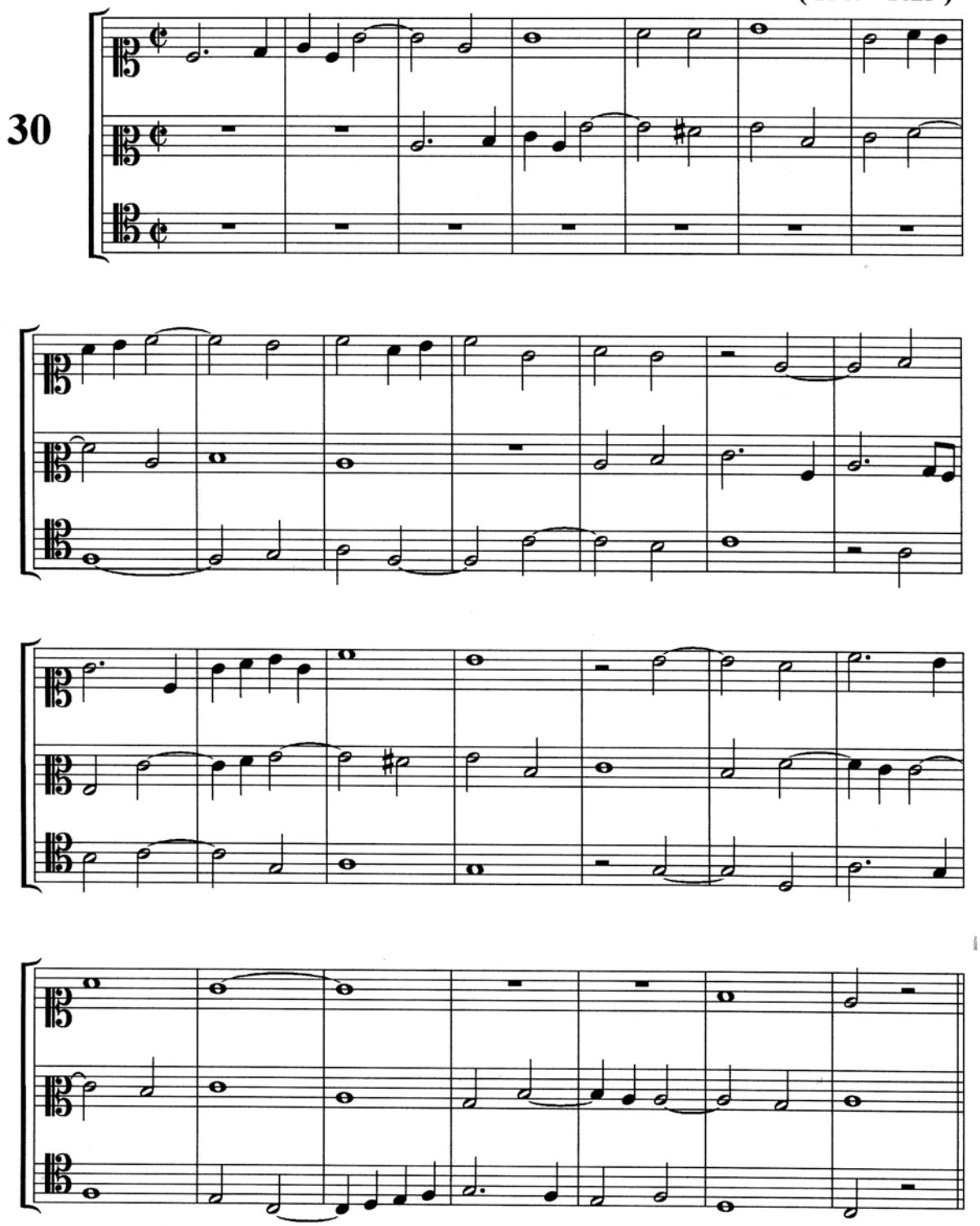
**Orlando di Lasso**

## *D. COMBINAREA CELORLALTE CHEI*

# "Benedictus"

**Lodovico Viadana**
**( 1564 - 1627 )**

**29**

# "Ave maris stella"

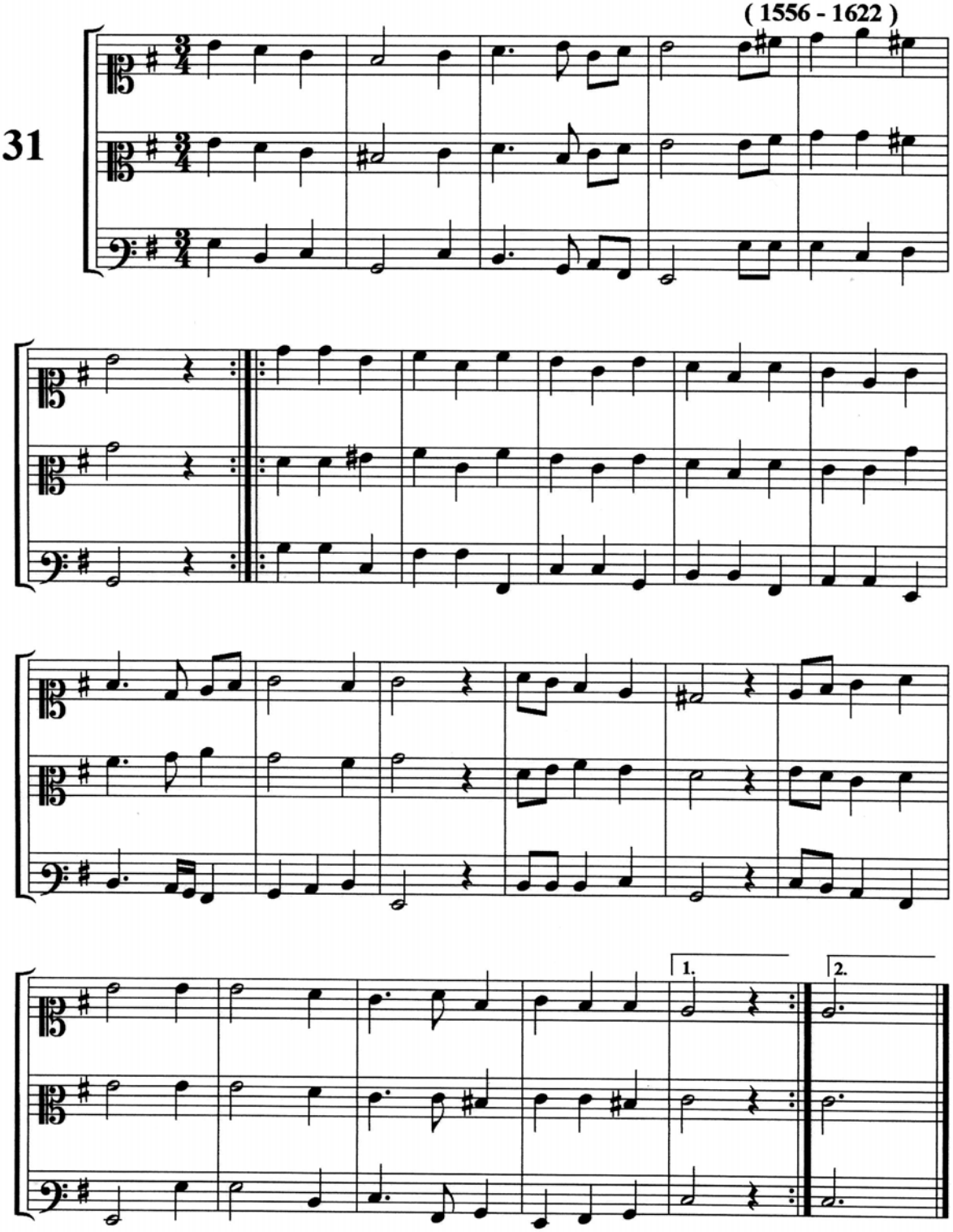
**( fragment )**

**William Byrd**
**( 1540 - 1623 )**

# "Il risentito"

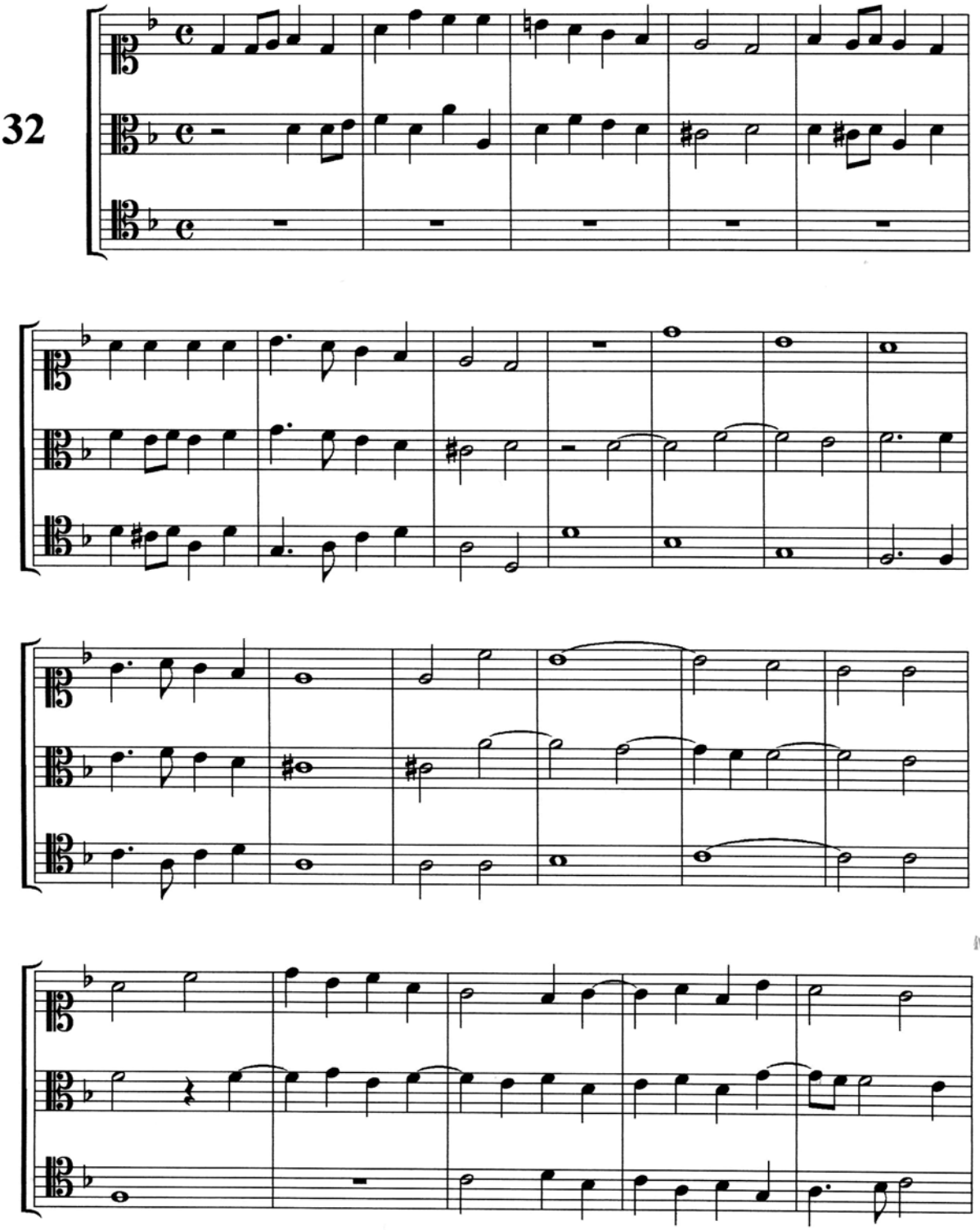
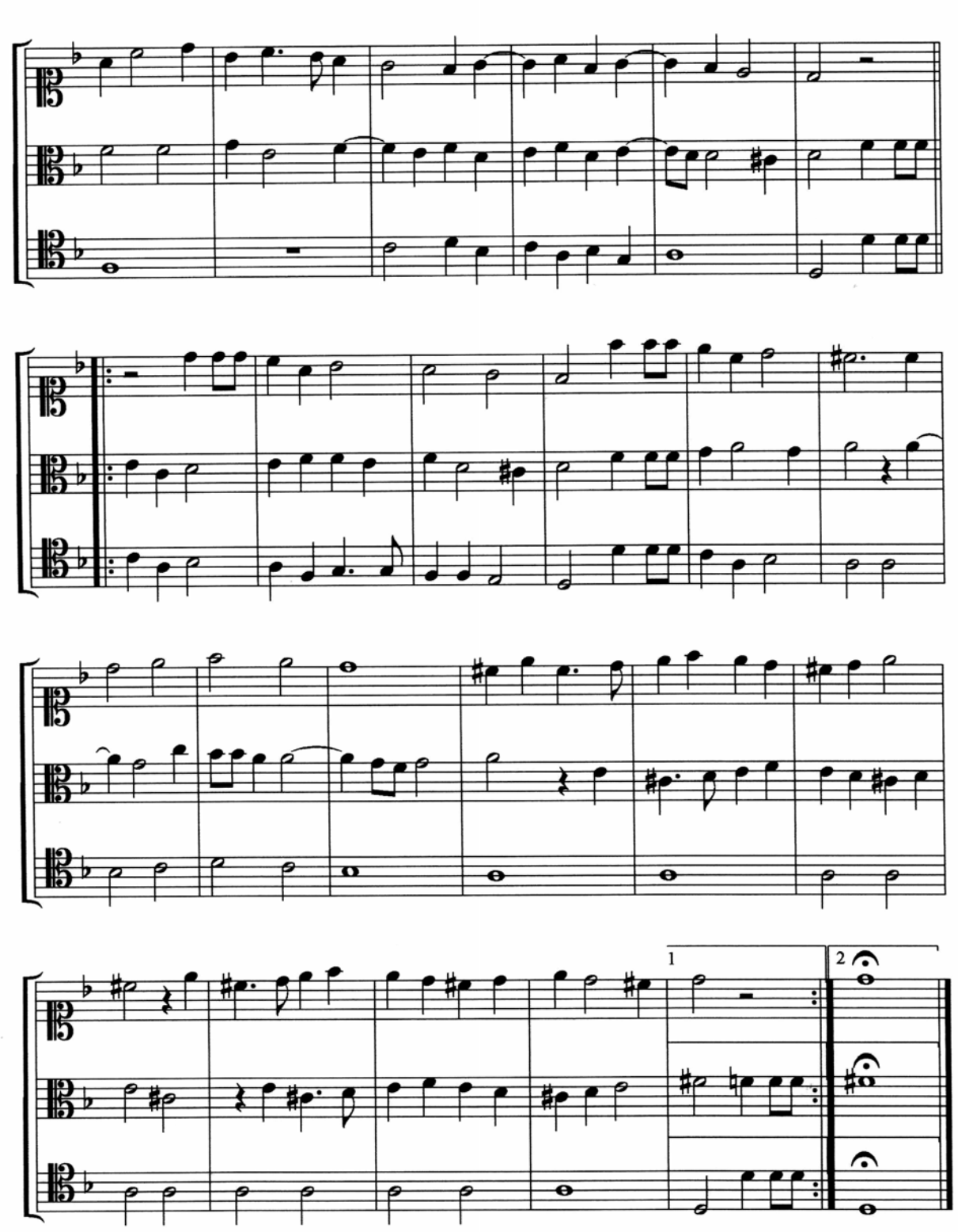
## - Madrigal -

Giovanni G. Gastoldi

( 1556 - 1622 )

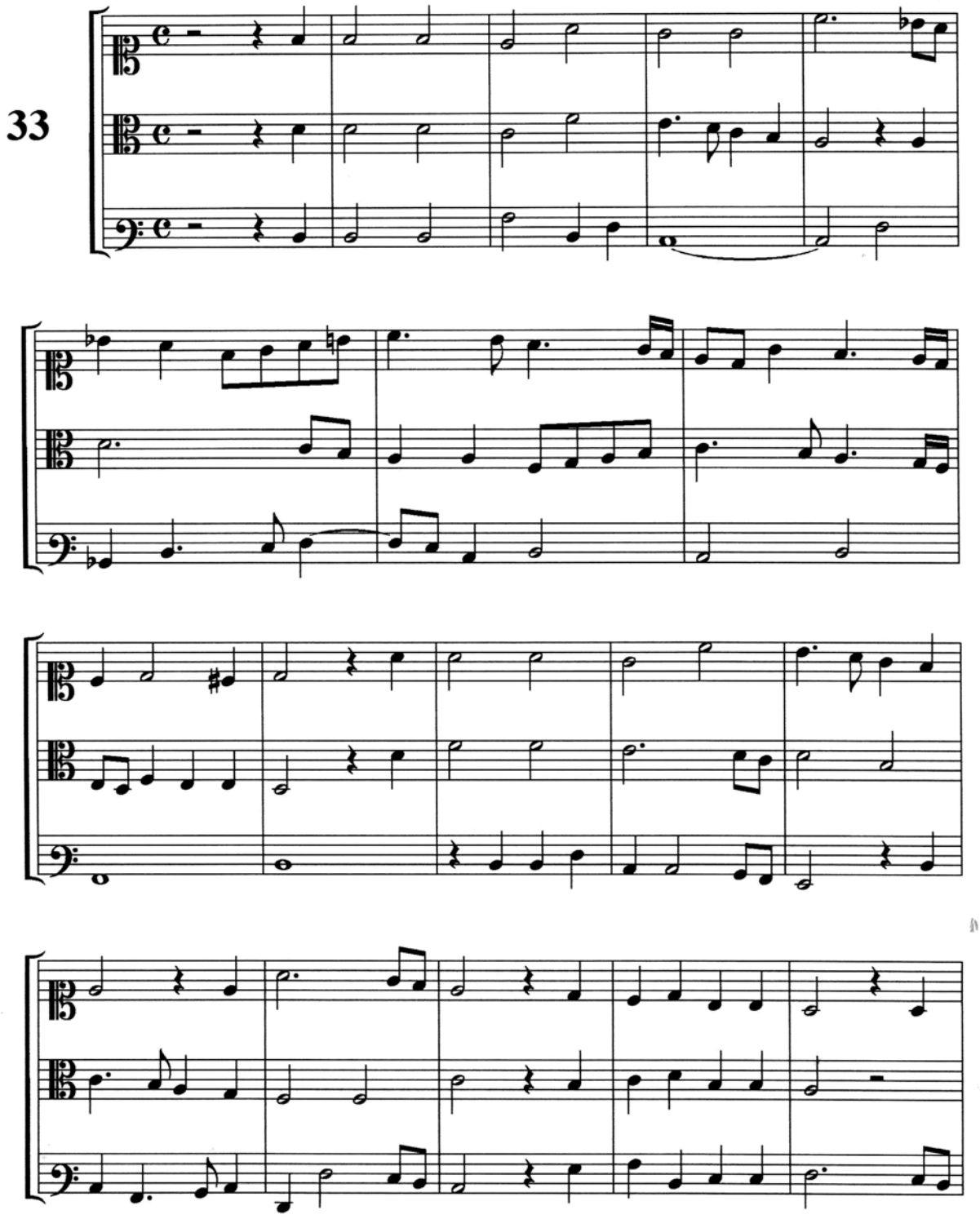
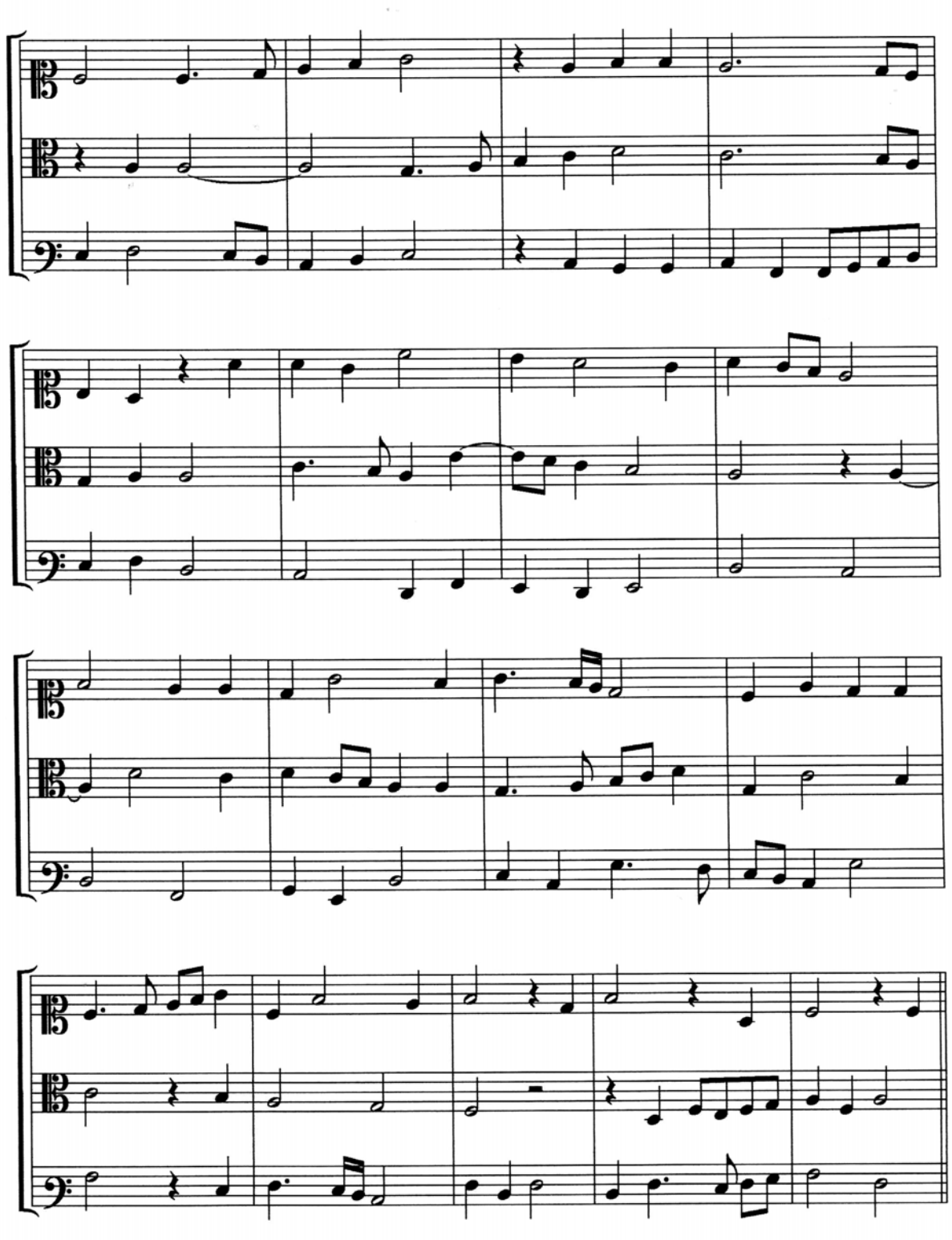
31

# "Wie die Liebe blind ward"

**Thomas Morley**

32

1
2

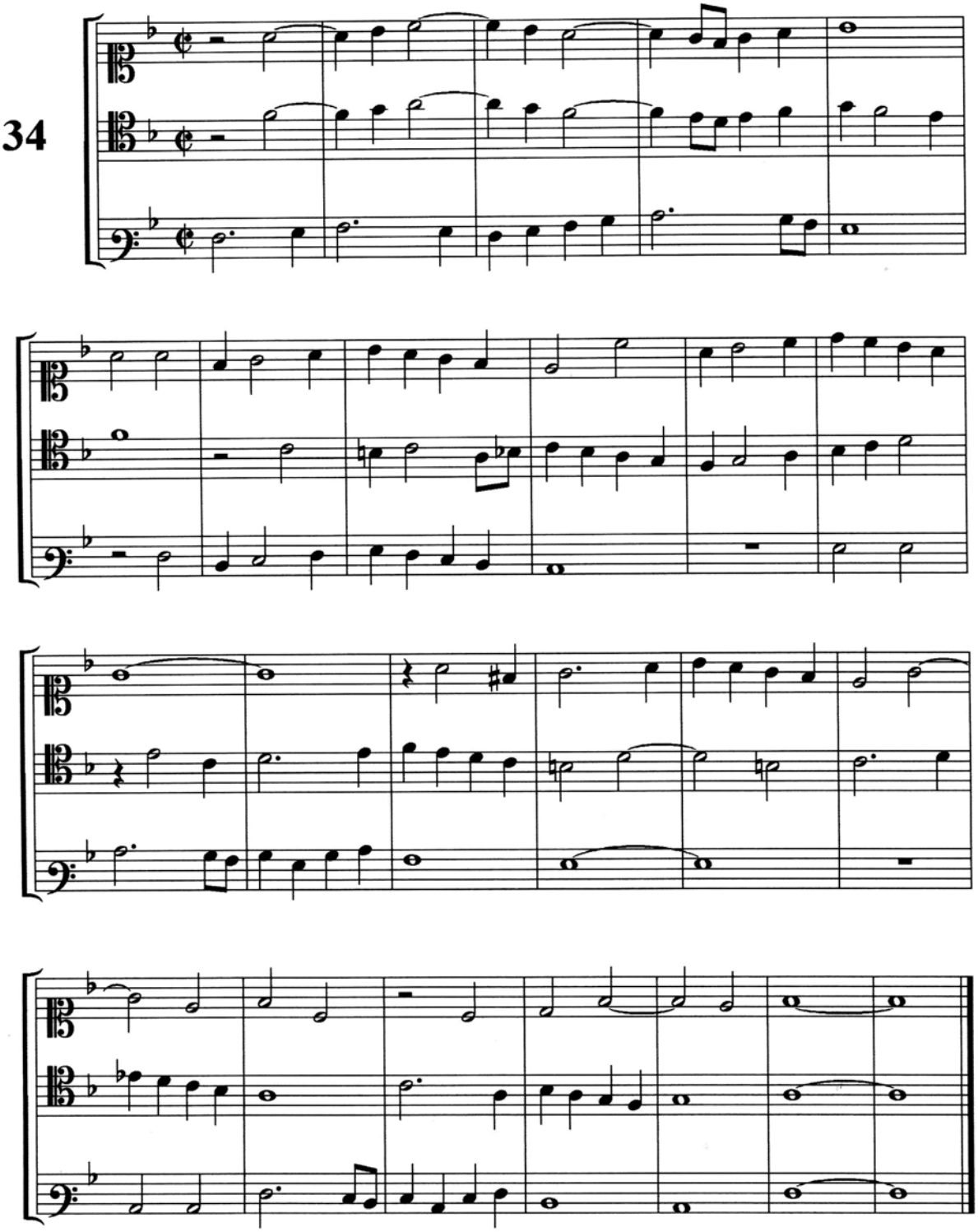
# "Farewell my love"

**( fragment )**

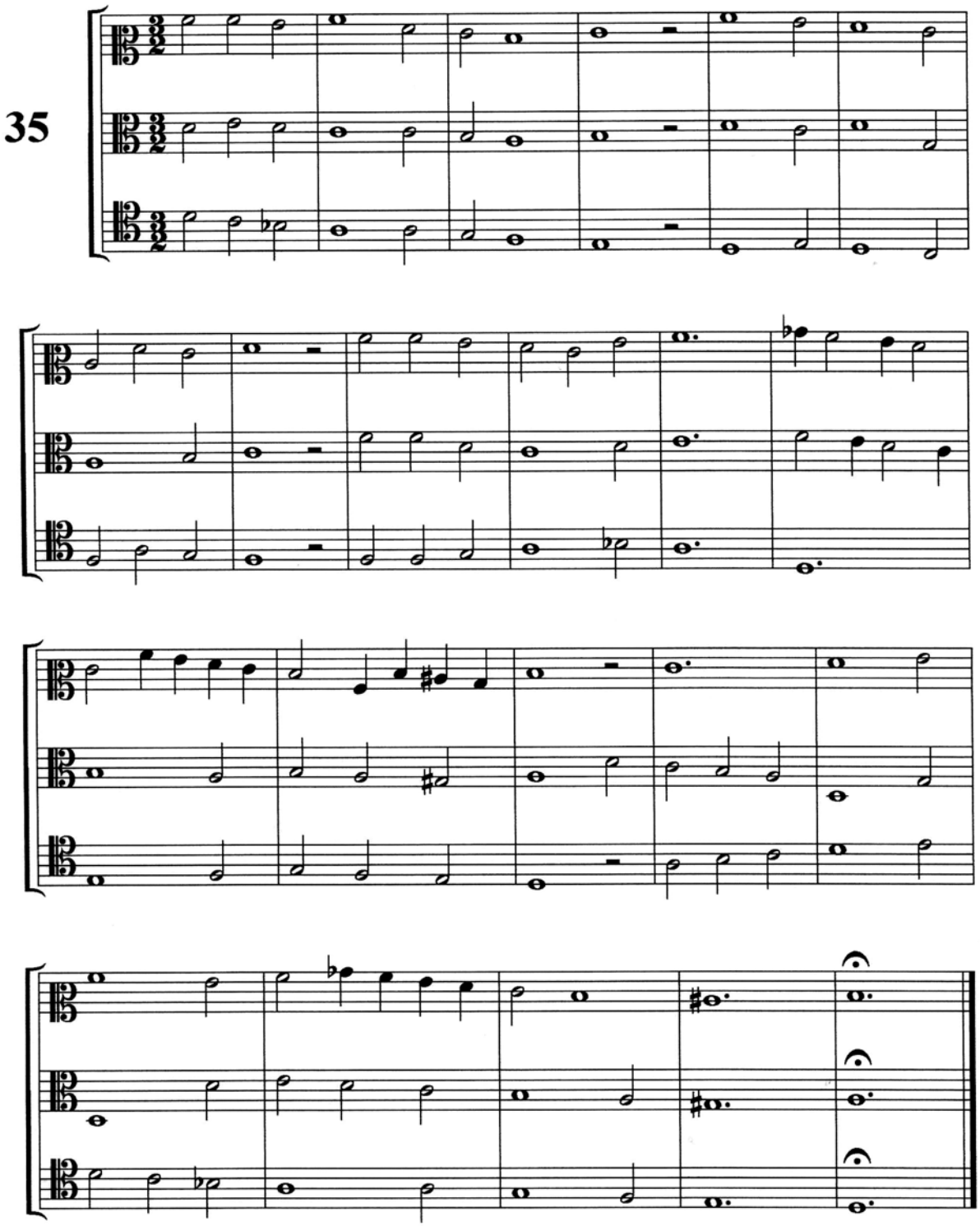
**Alexander Agricola**

# "Angelus Domini descendit"

**( fragment final )**

**William Byrd**

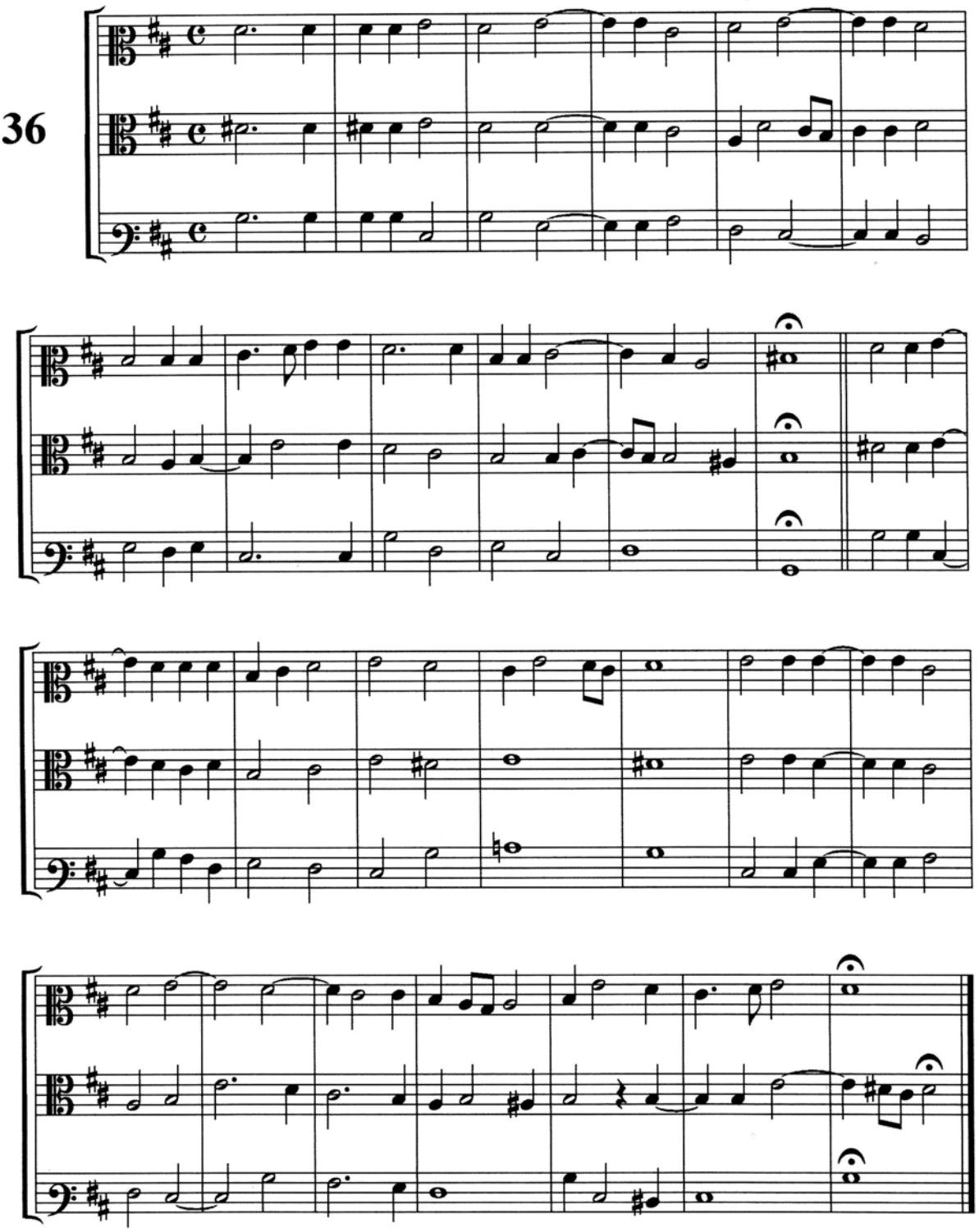
**34**

# "Ave Regina Coelorum"

## - Motet -

**Guillaume Dufay**

# "Missa pro defunctis"

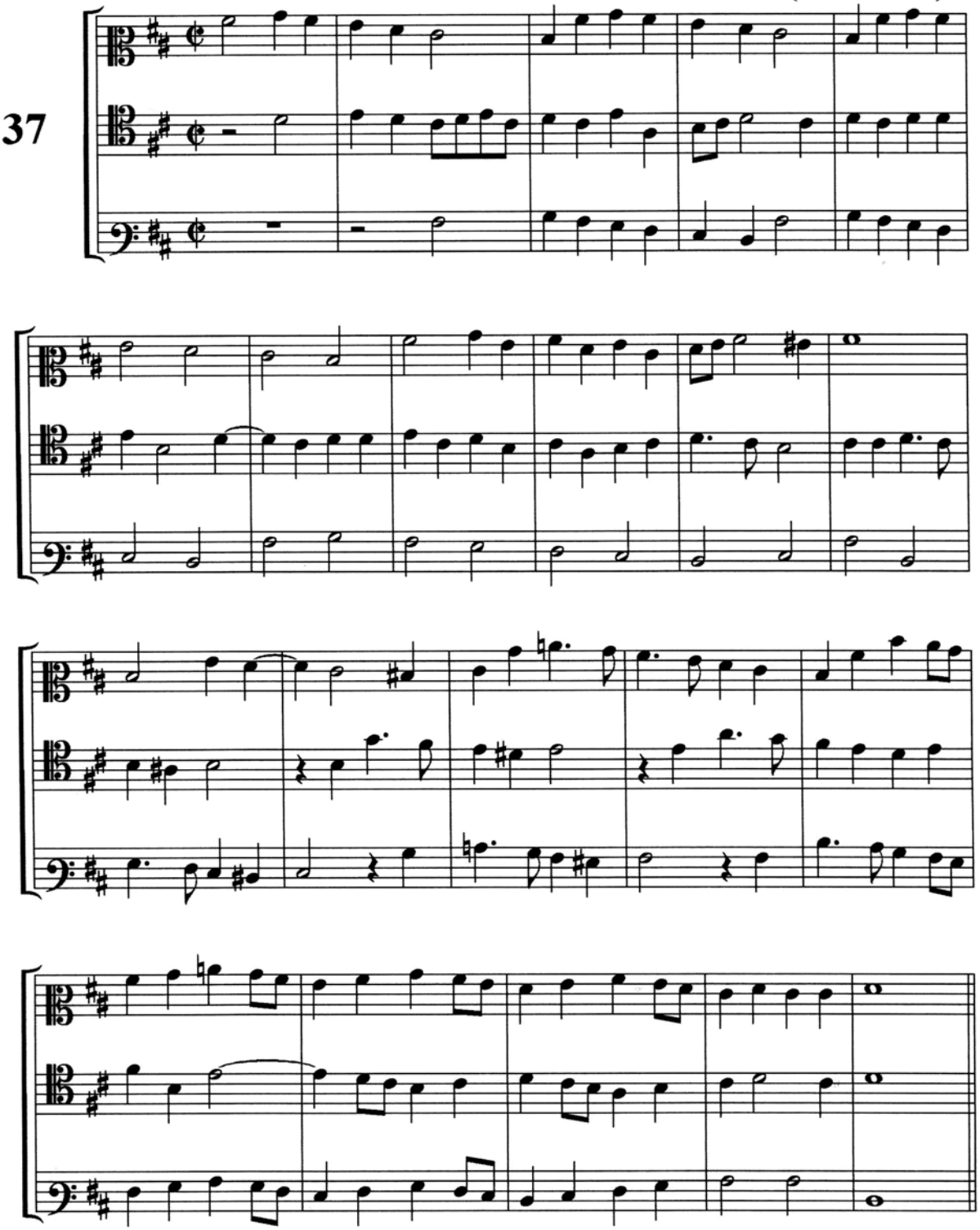
## - Graduale -

Giovanni Matteo Asola
( 1528? - 1609 )

36

# "Viel schoner Kunst und Gaben"

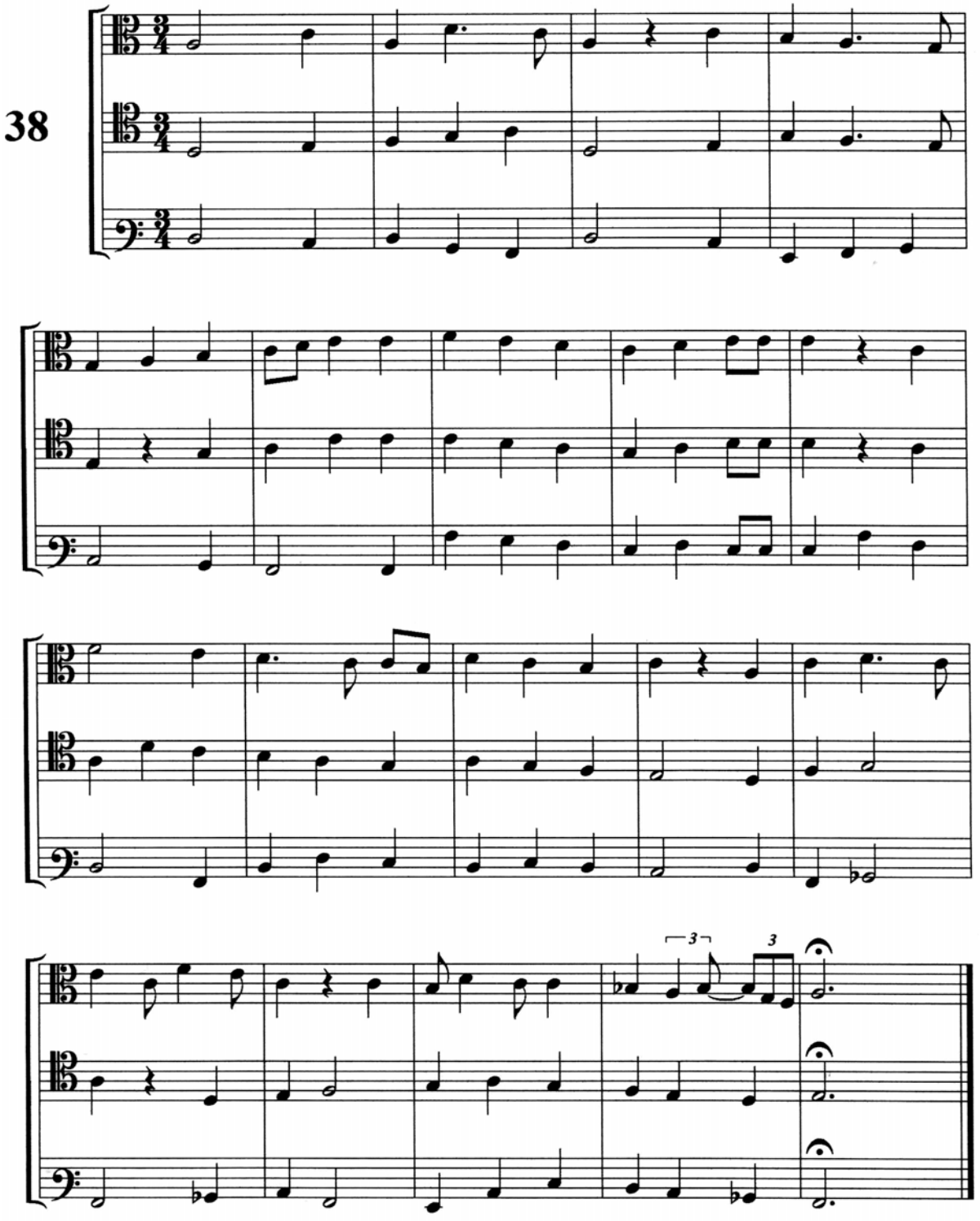
( fragment )

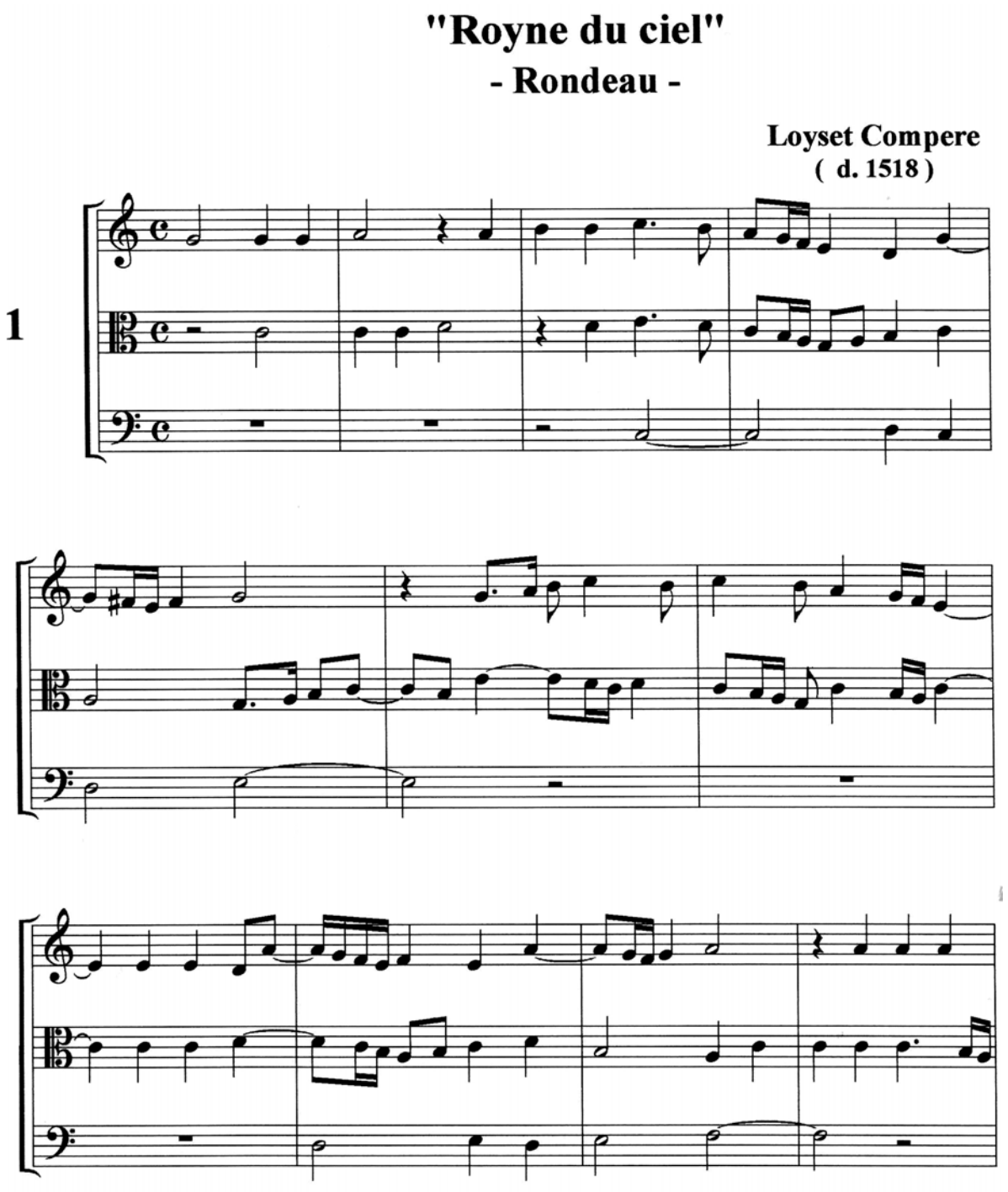
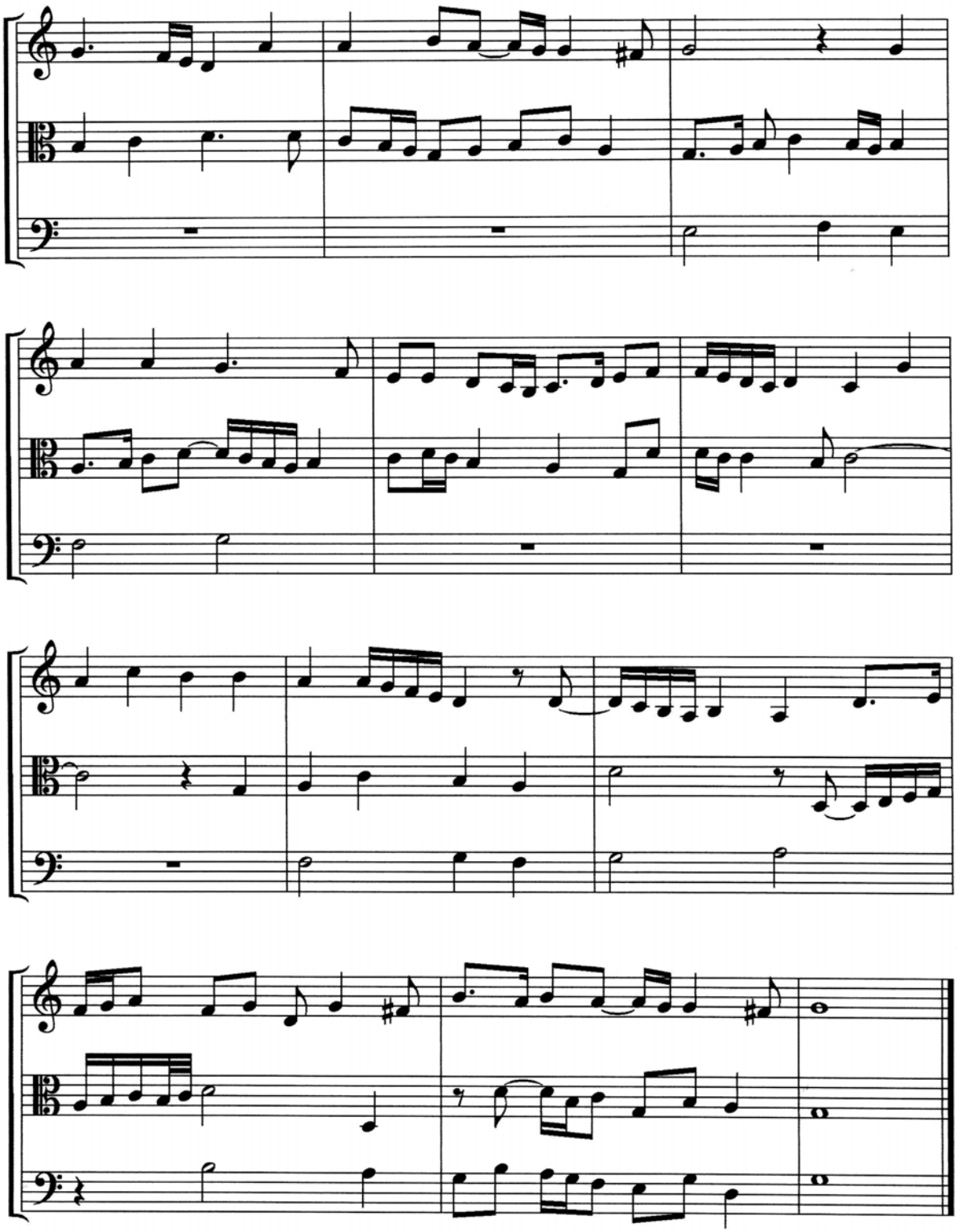
Sethus Calvisius
( 1556 - 1615 )

37

# "A solis ortus cardine"

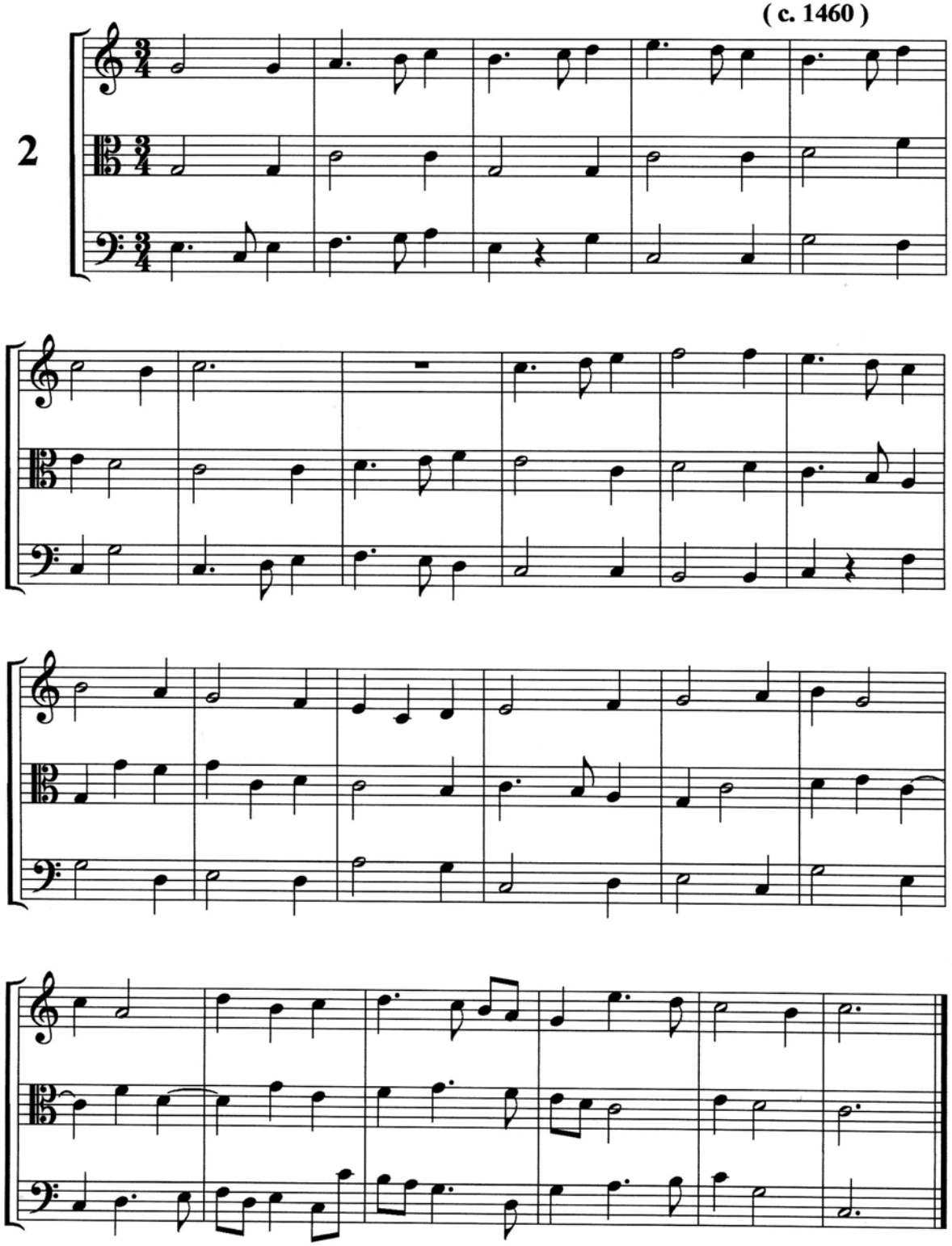
## - Motet -

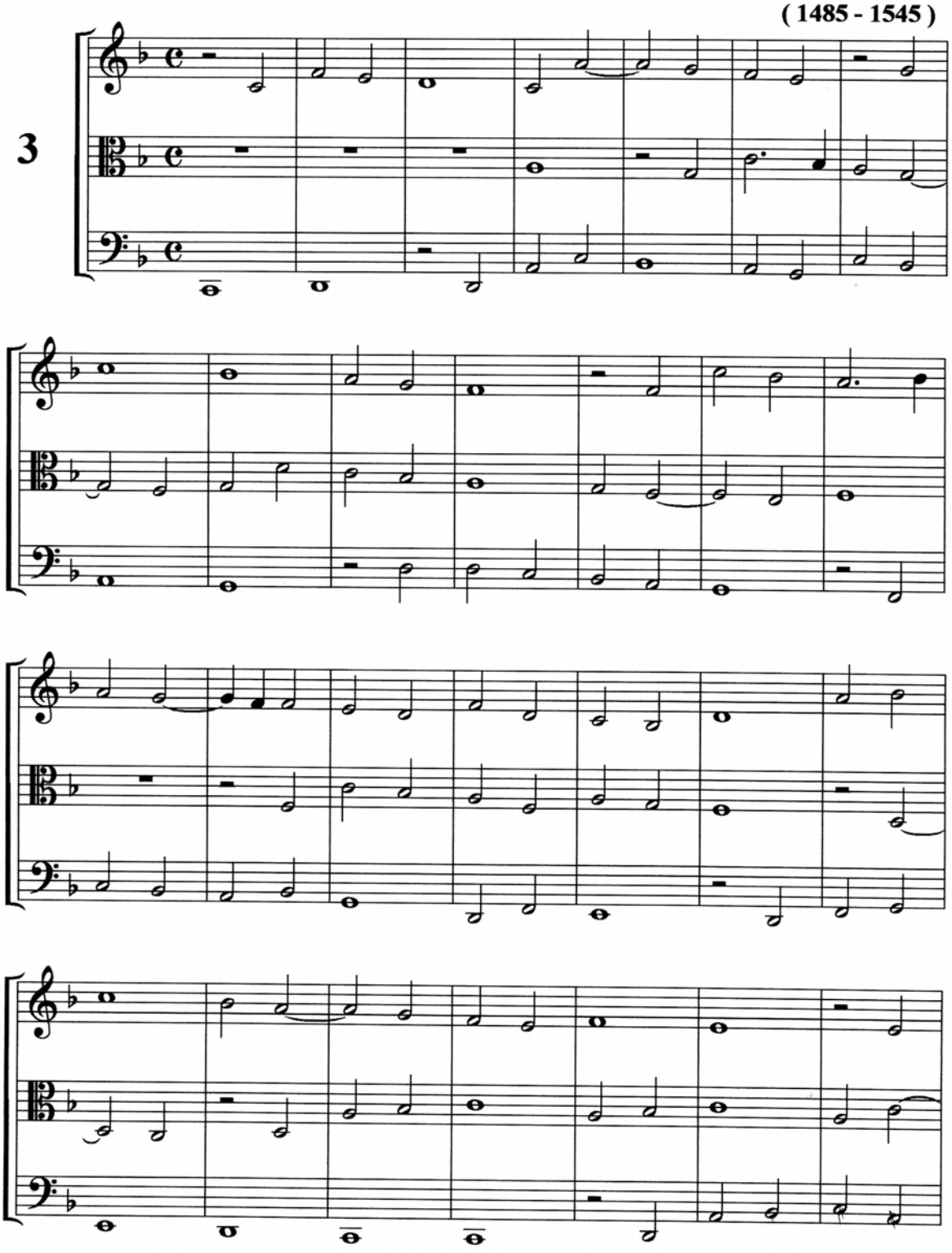
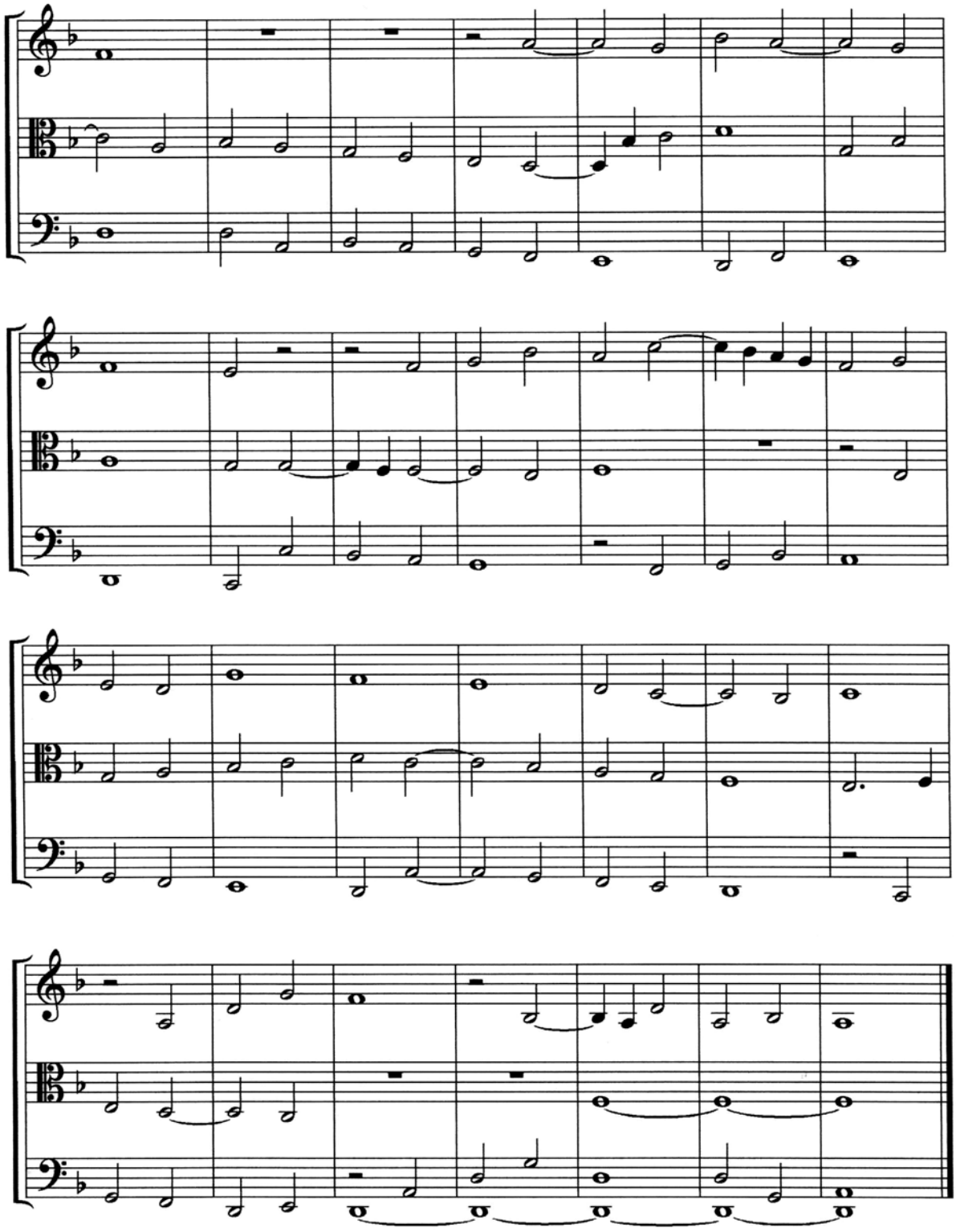
**Gilles Binchois**

**38**

Capitolul III

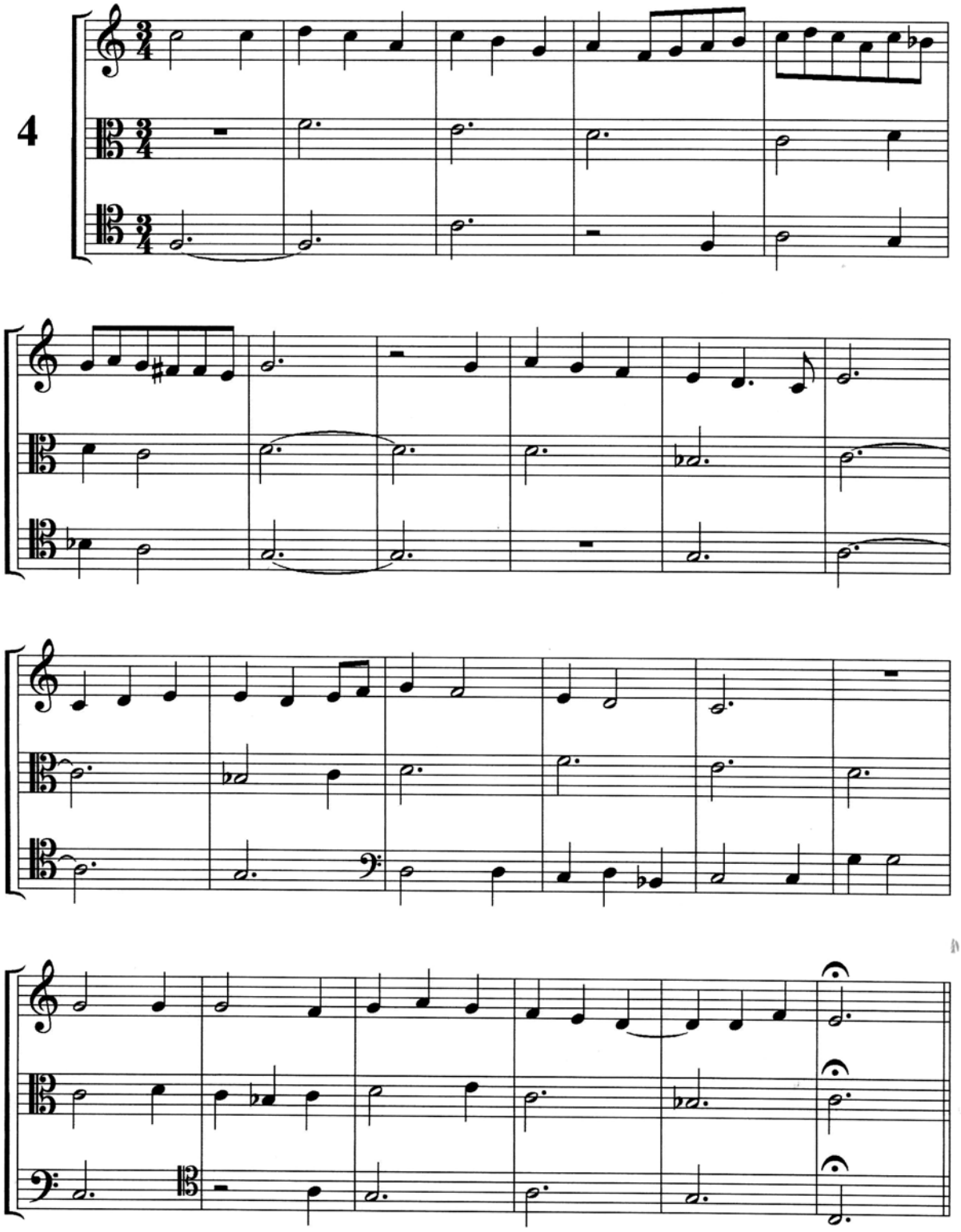
# TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI. CHEILE UNUI TRIO DE COARDE*

# "Der neue Bauernschwanz"

**( fragment final )**

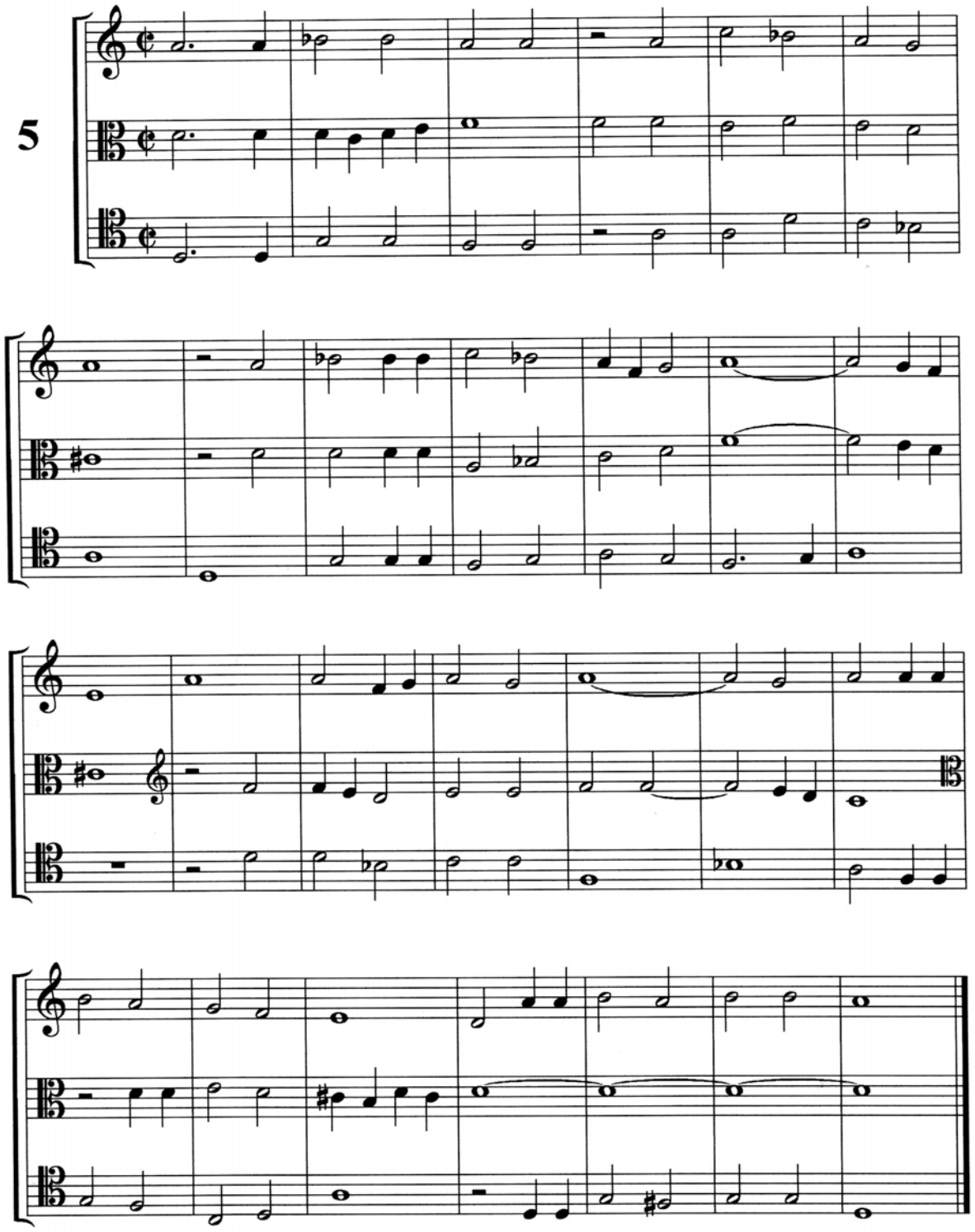
**Glogauer Liederbuch**
**( c. 1460 )**

# "Veni redemptor"
## - Organ hymn -

**John Redford**
**( 1485 - 1545 )**

# "Alma redemptoris mater"

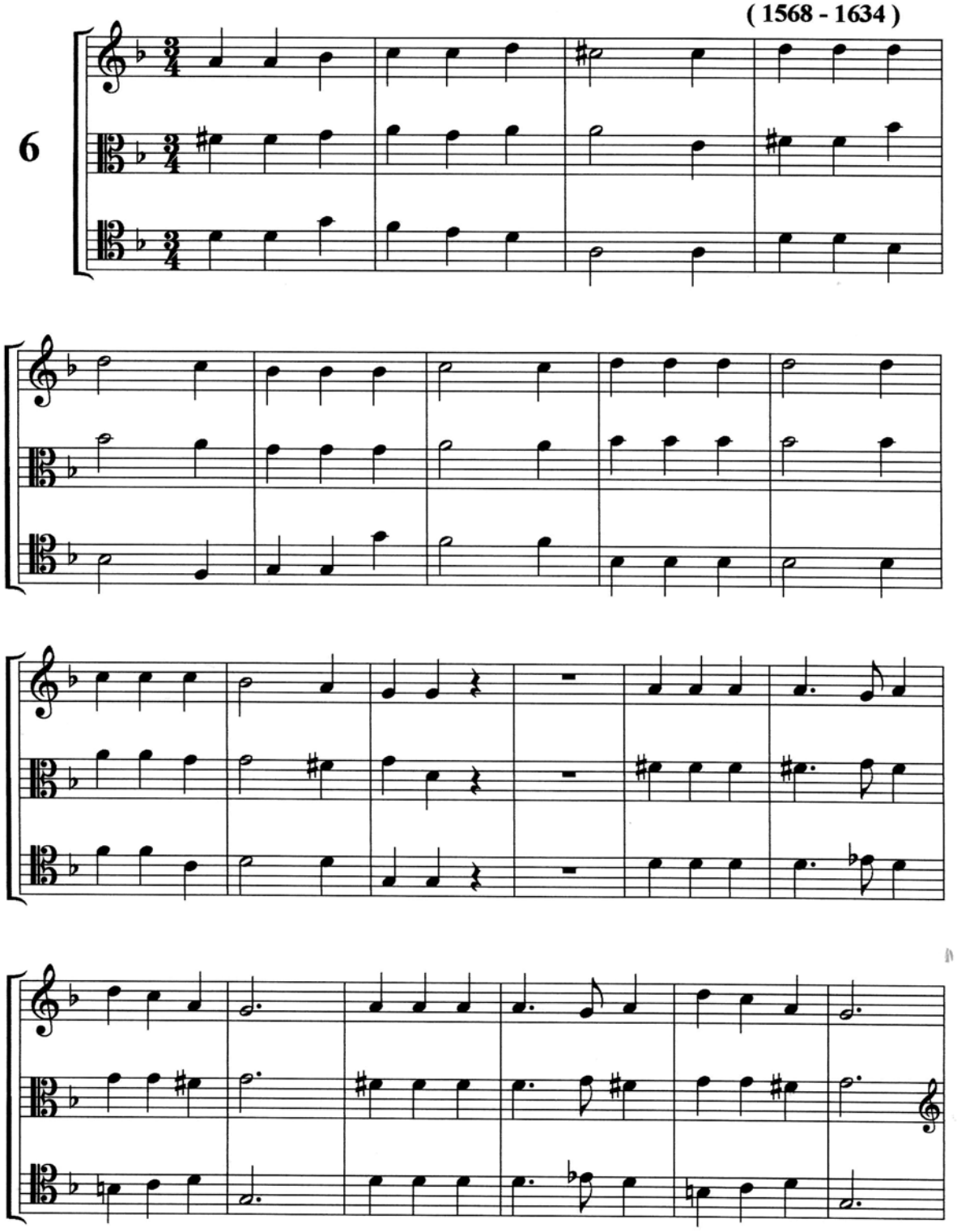
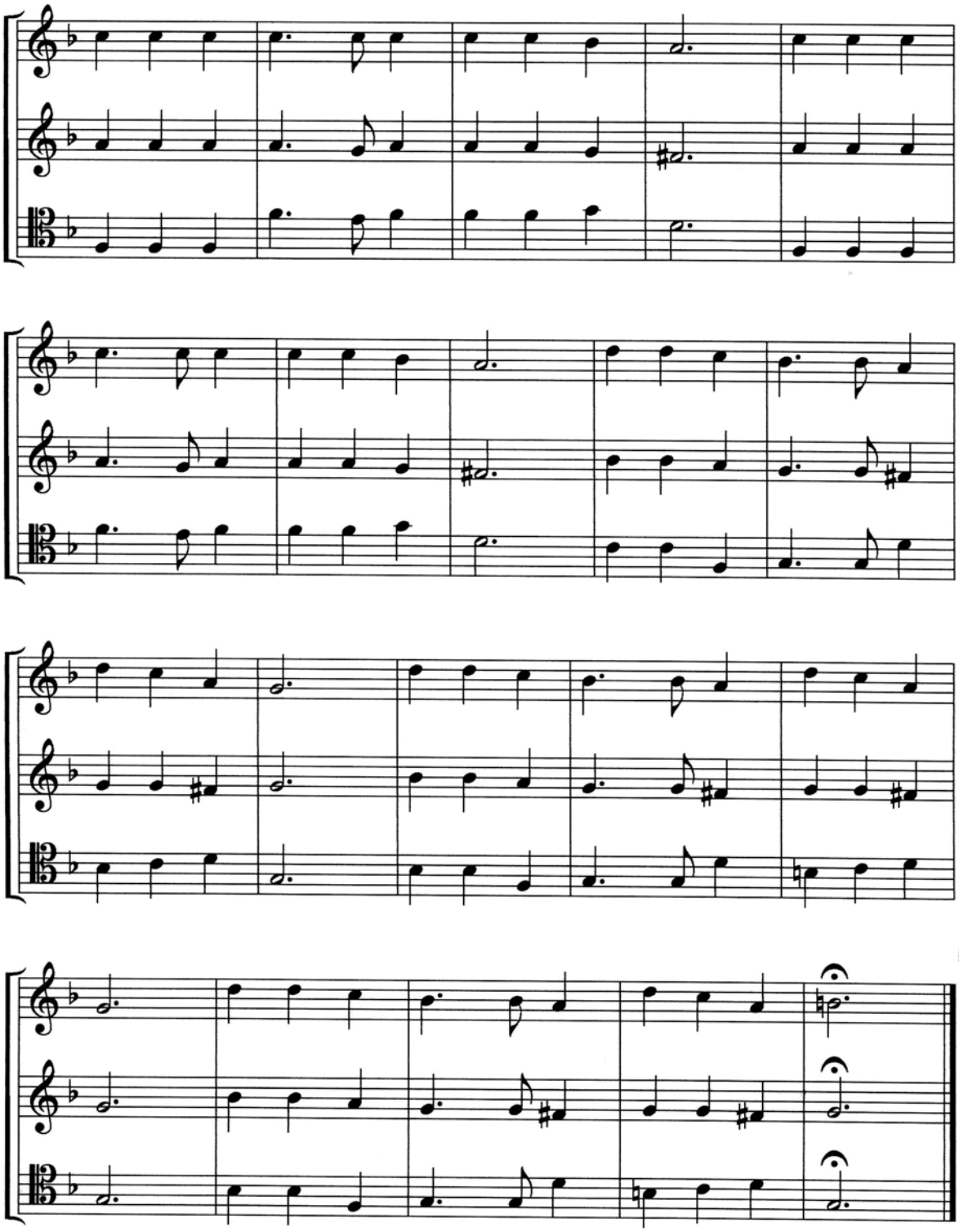
**( fragment )**

**Guillaume Dufay**

# "Here, lieve Here"

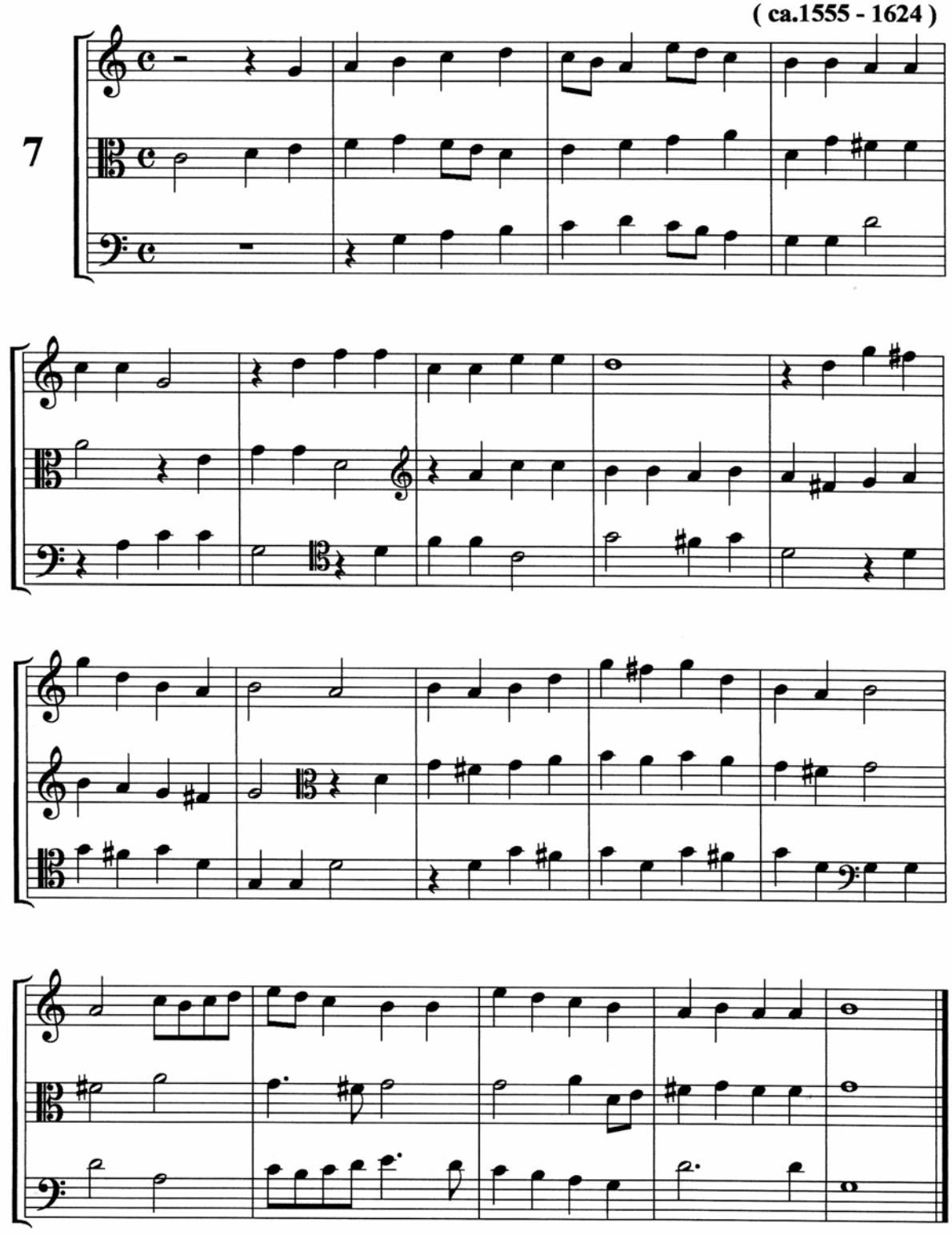
## - Hymn -

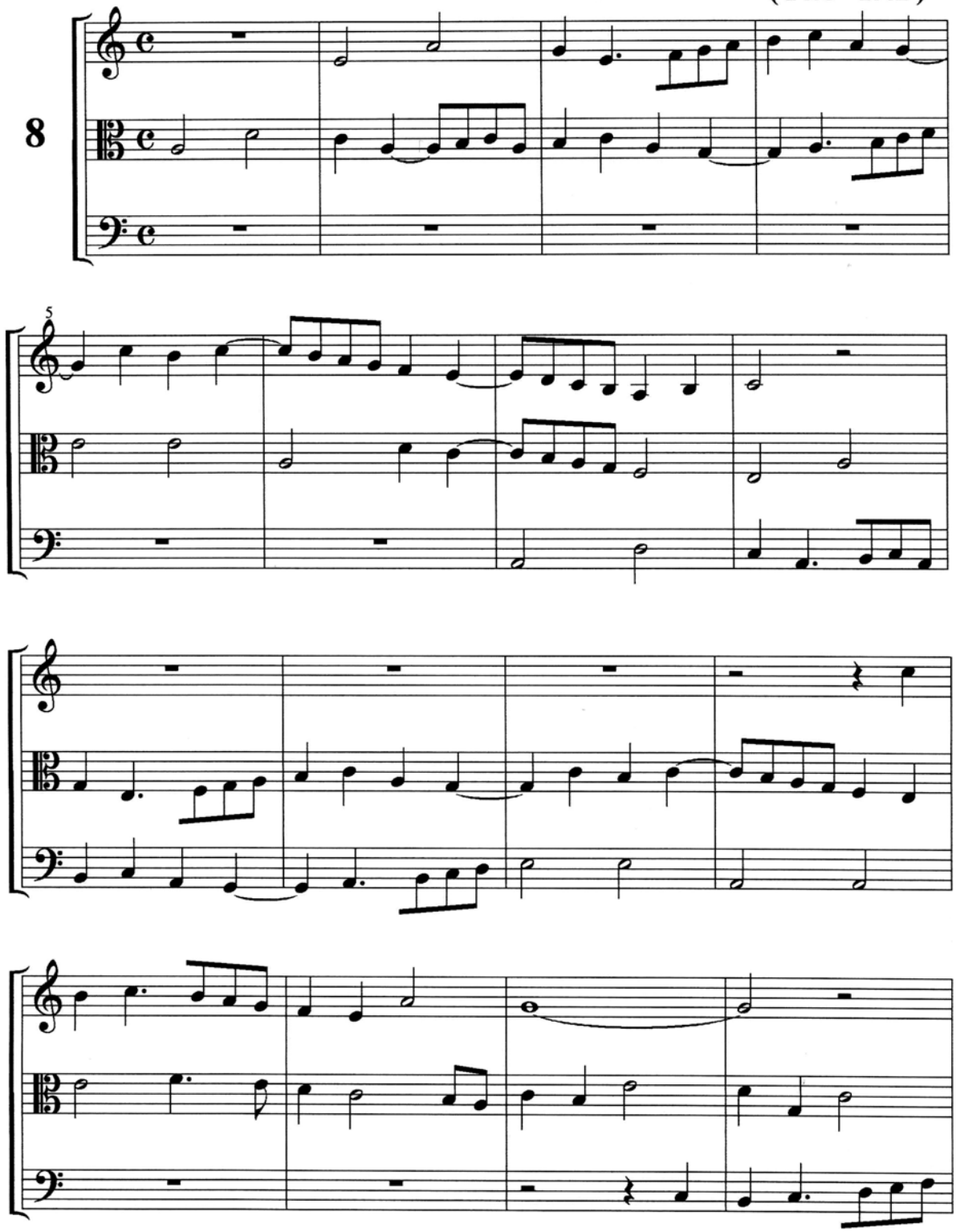
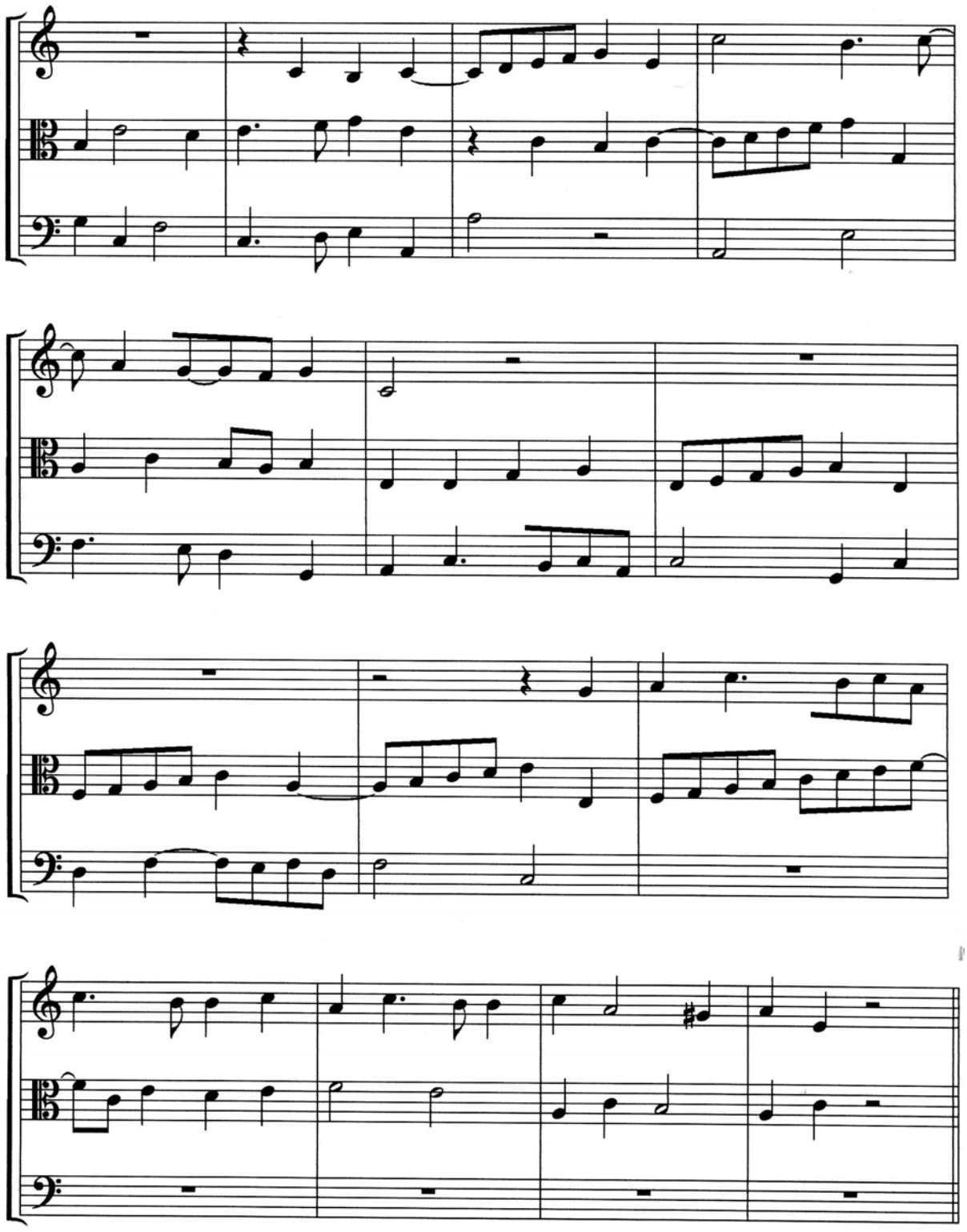
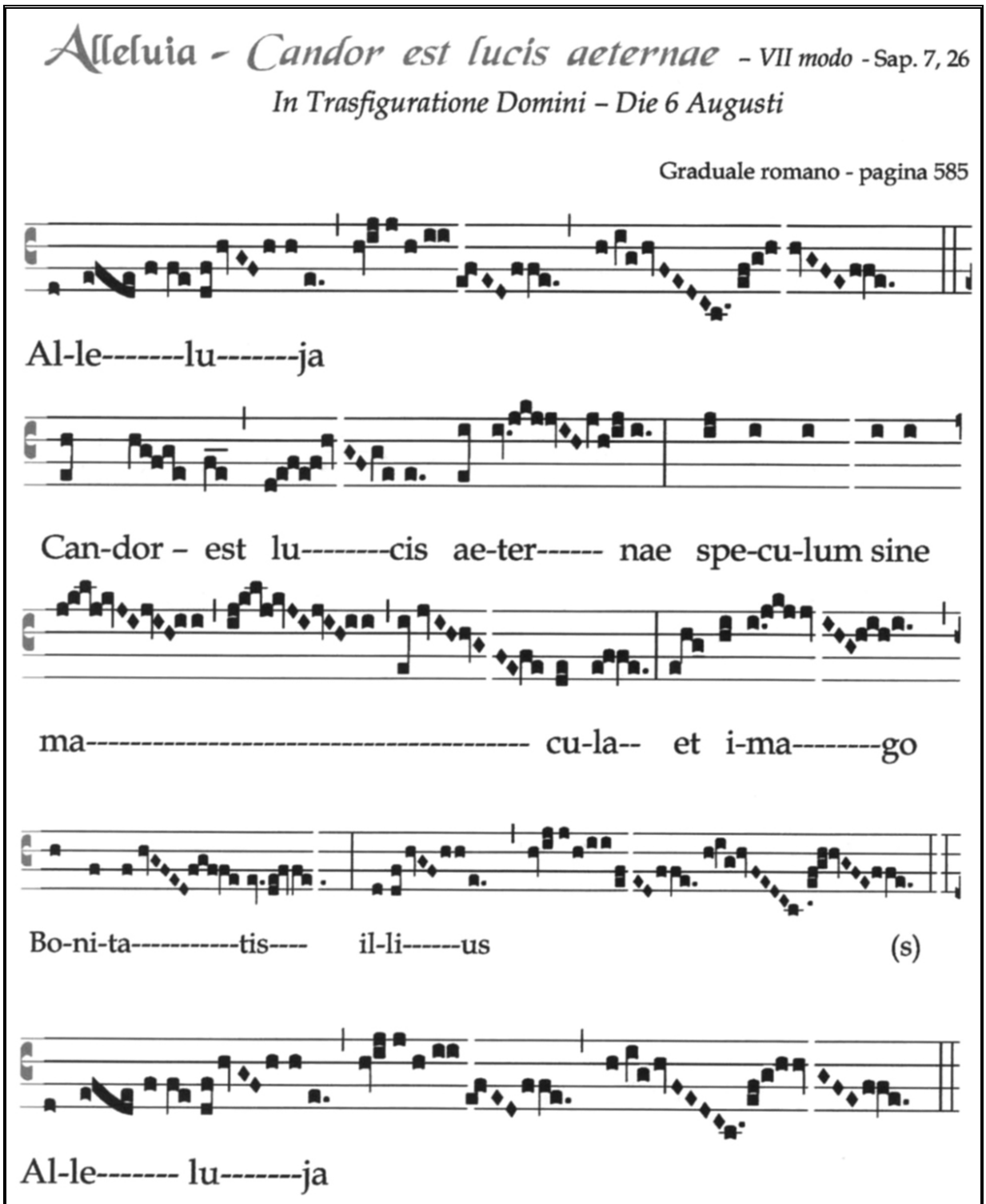
**Clemens non Papa**

# "Balletto di villanelle"

## - Madrigal -

**Adriano Banchieri**
**( 1568 - 1634 )**

# "Now let us go and bid the morning"

**( fragment final )**

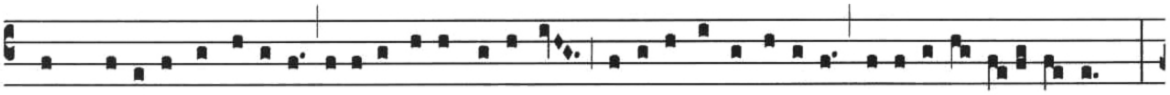
**Thomas Elsbeth**
**( ca.1555 - 1624 )**

# "Ricercar"
## - for instruments -

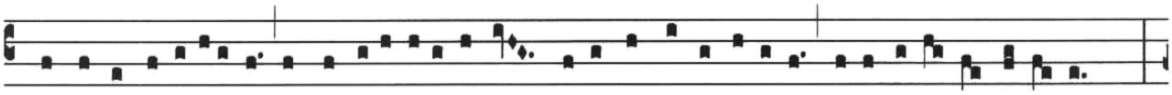
**Adrian Willaert**
**( 1485 - 1562 )**


Alleluia - Candor est lucis aeternae - VII modo - Sap. 7, 26
In Trasfiguratione Domini – Die 6 Augusti
Graduale romano - pagina 585
Al-le-------lu-------ja
Can-dor – est lu--------cis ae-ter------ nae spe-cu-lum sine
ma---------- cu-la-- et i-ma--------go
Bo-ni-ta----------tis---- il-li------us (s)
Al-le------- lu-------ja

Transcriere Giovanni Vianini, 2006, Milano, Basilica di San Marco
(Sursa: Canto-Ambrosiano – Spartiti)

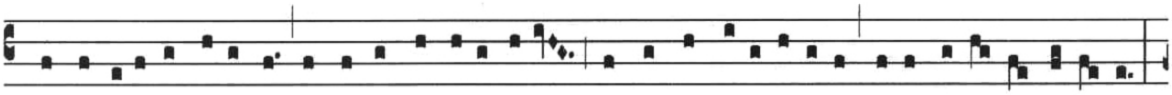
# SPLENDOR PATERNAE GLORIAE – S. Ambrogio 340 / 397

*Inno dell'Aurora – Ad laudes, in Aestate*

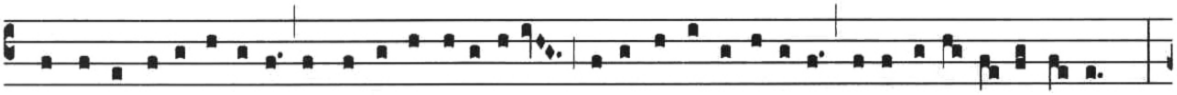
*Intonazione consigliata: dalla nota* **Sol**

**1** – Splen-dor Pa-ter-nae glo-ri-ae, de lu-ce lu-cem pro-fe-rens,-- Lux lu-cis et fons lu-mi-nis, di-em di-es- il- lu- mi-nans.



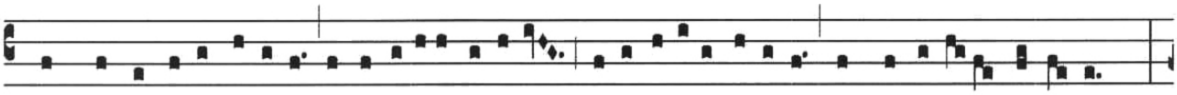
**2** – Ve-ru-sque sol il-la-be-re, mi-cans ni-to-re per-pe-ti,--- iu-bar-que San-cti Spi-ri-tus, in-fun-de no-stri- sen- si- bus.



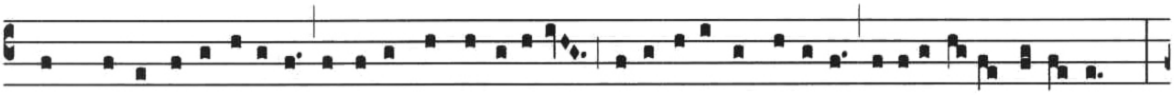
**3** – Vo-tis vo-ce-mus et Pa-trem, Pa-trem pe-ren-nis glo-ri-ae,--- Pa-trem po-ten-tis gra-ti-ae, cul-pam re-le—get- lu-bri-cam.

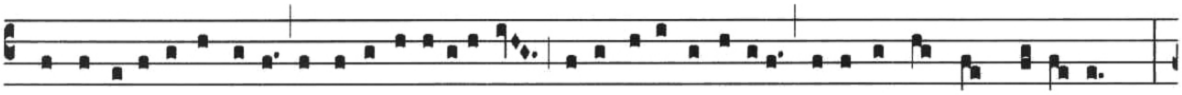


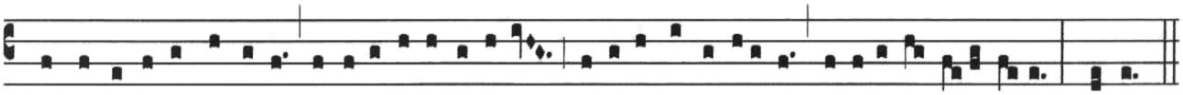
**4** – In-for-met ac-tus stre-nu-os, den-tem re-tun-dat in-vi-di, --- ca-sus se-cun-det a-spe-ros, do-net ge-ren-di- gra- ti- am.



**5** – Men-tem gu-ber-net et re-gat, ca-stos fi-de-li cor-po-re,-- Fi-des ca-lo-re fer-ve-at, frau-dis ve-ne- na- ne-sci -at.



**6** – Chri-stu-sque no-bis sit ci-bus, po-tu-sque no-ster sit fi-des,-- lae-ti bi-ba-mus so-bri-am, e-bri-e –ta- tem Spi-ri-tus.

**7** – Lae-tus di-es hic tran-se-at, pu-dor sit ut di-lu-cu-lum,-- fi-des ve-lut me-ri-di-es, cre-pu-scu-lum- mens- ne- sci- at.



**8** - Au-ro-ra cur-sus pro-ve-hit, Au-ro-ra to-tus pro-de-at,-- in Pa-tre to-tus Fi-li-us, Et to-tus in Ver-bo Pa- ter. A- men.

Sursa: Canto-Ambrosiano – Spartiti

Capitolul IV

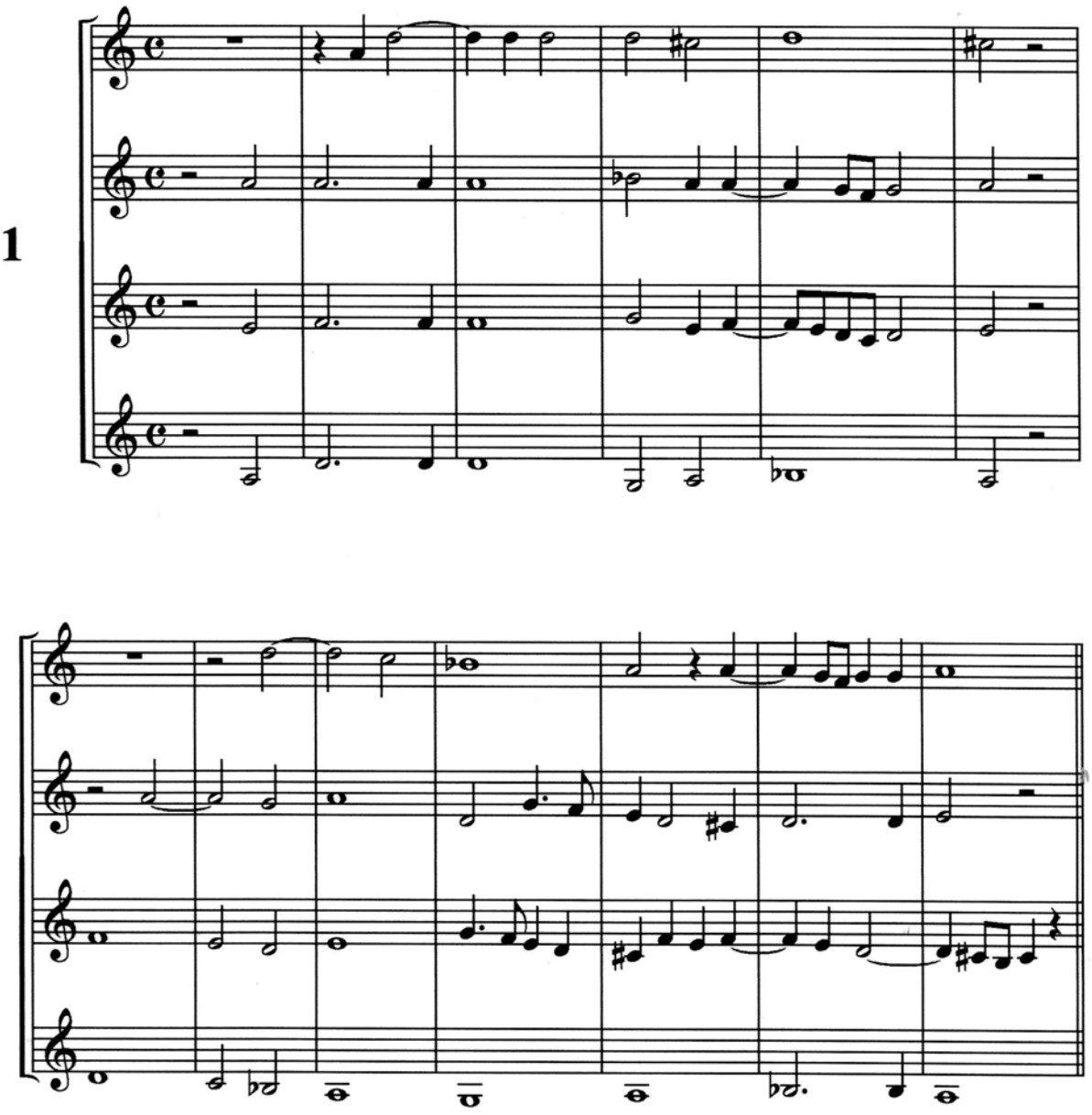
# TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI. PATRU VOCI

## *A. CHEIA SOL ŞI FA CU CELELALTE CHEI*

**"O vos omnes"**

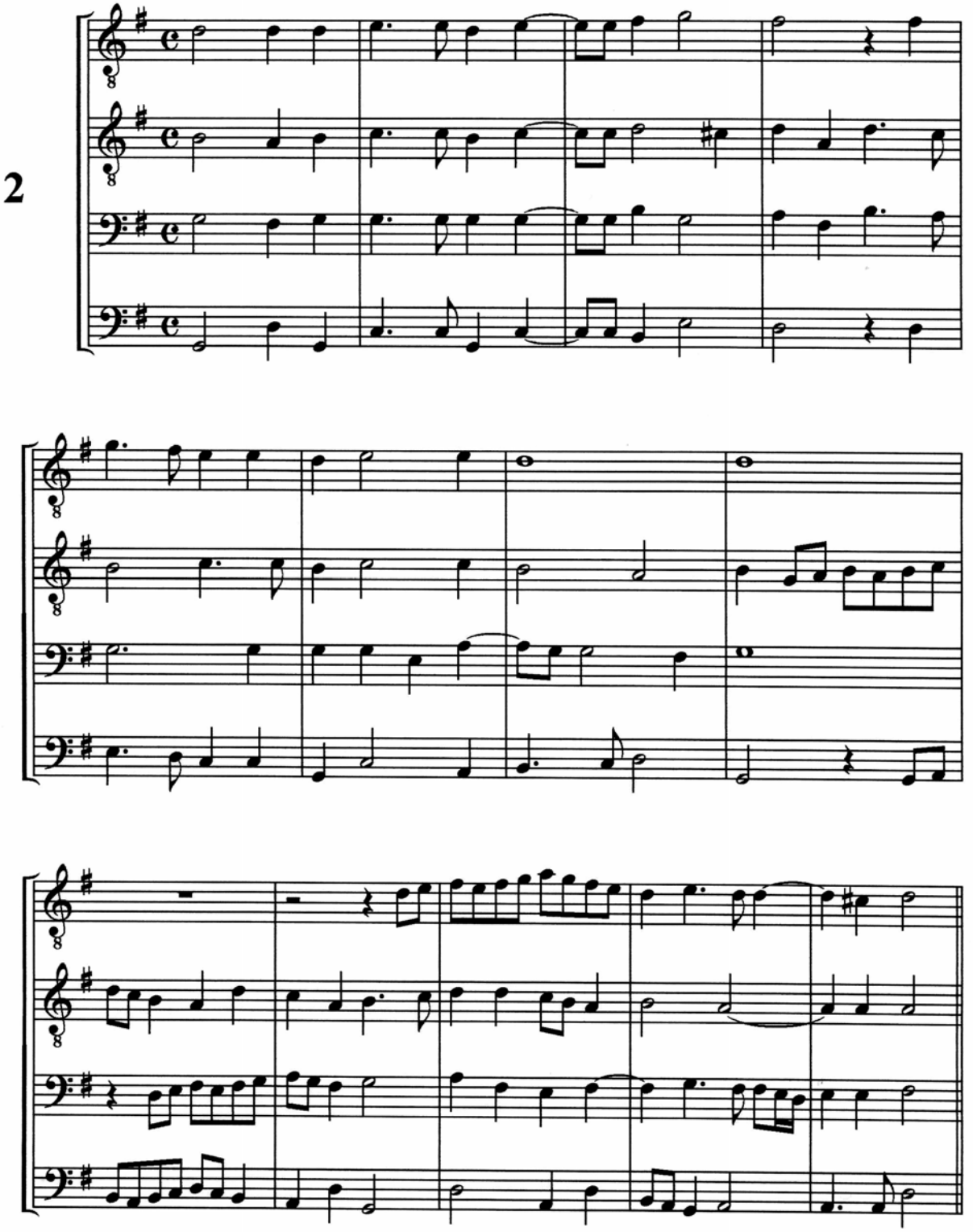
**( fragment )**

**Tomas Luis de Victoria**

**1**

# "Cantate Domino"

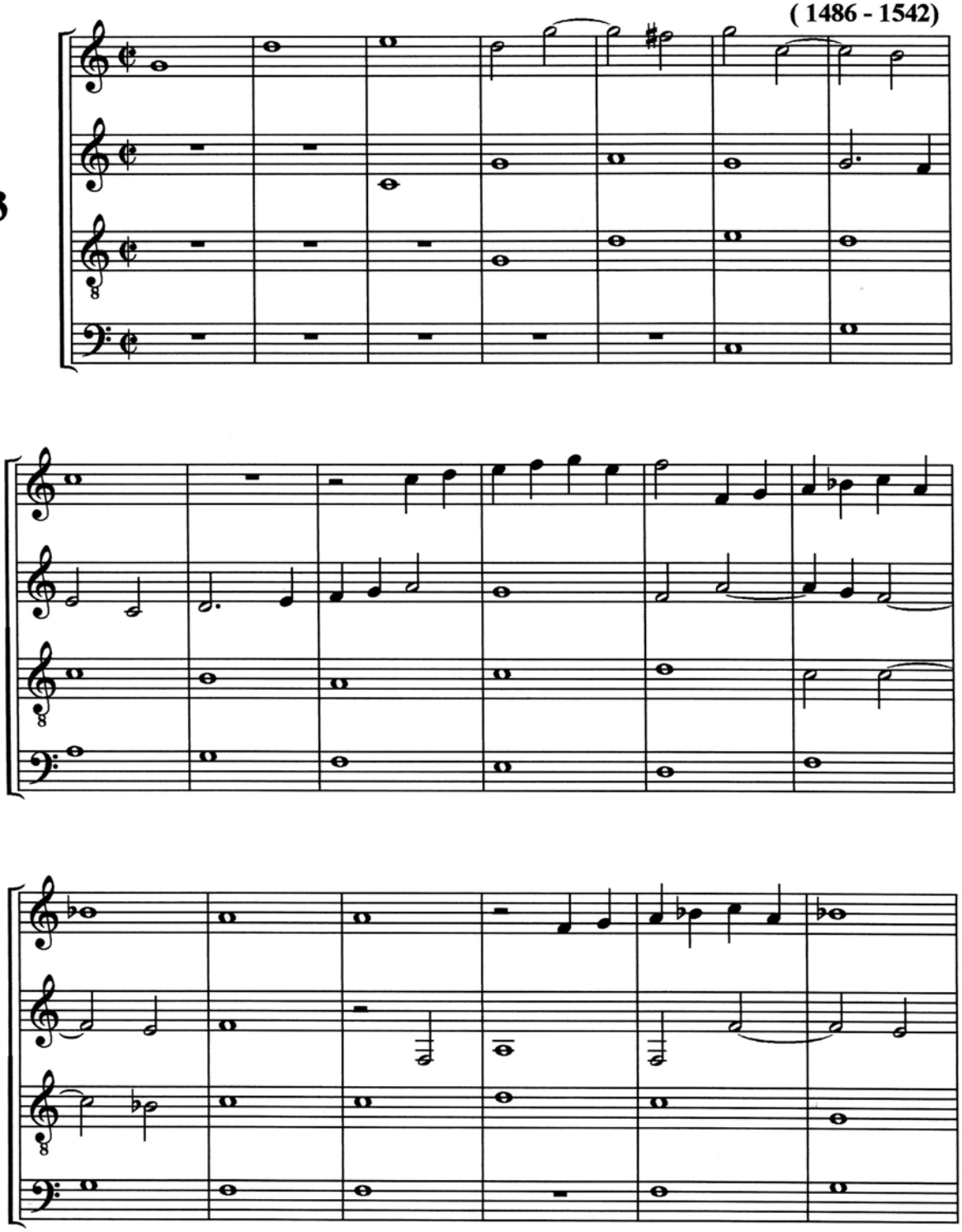
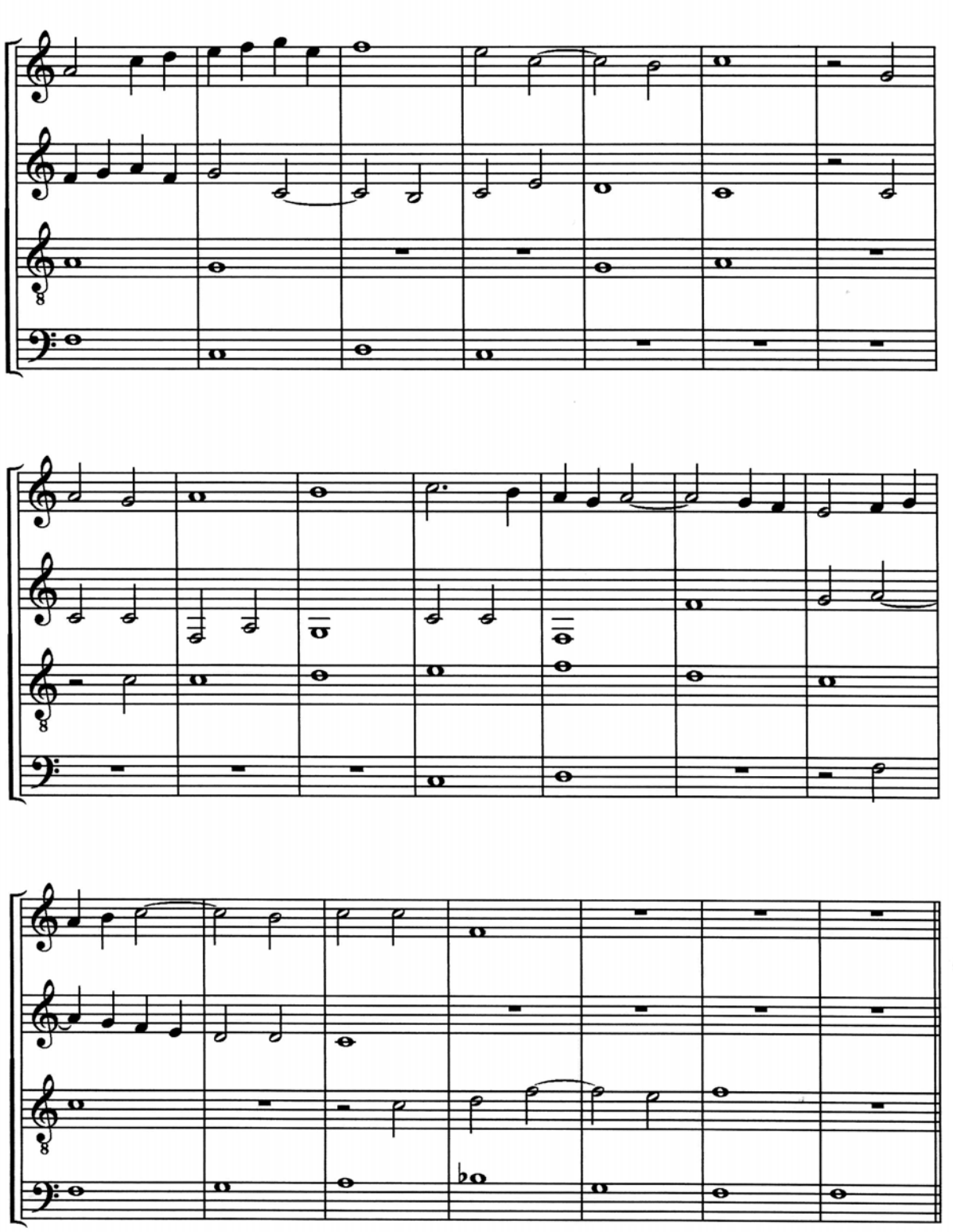
( fragment )

Hans Leo Hassler

2

# "Et Filius Datus Est Nobis"

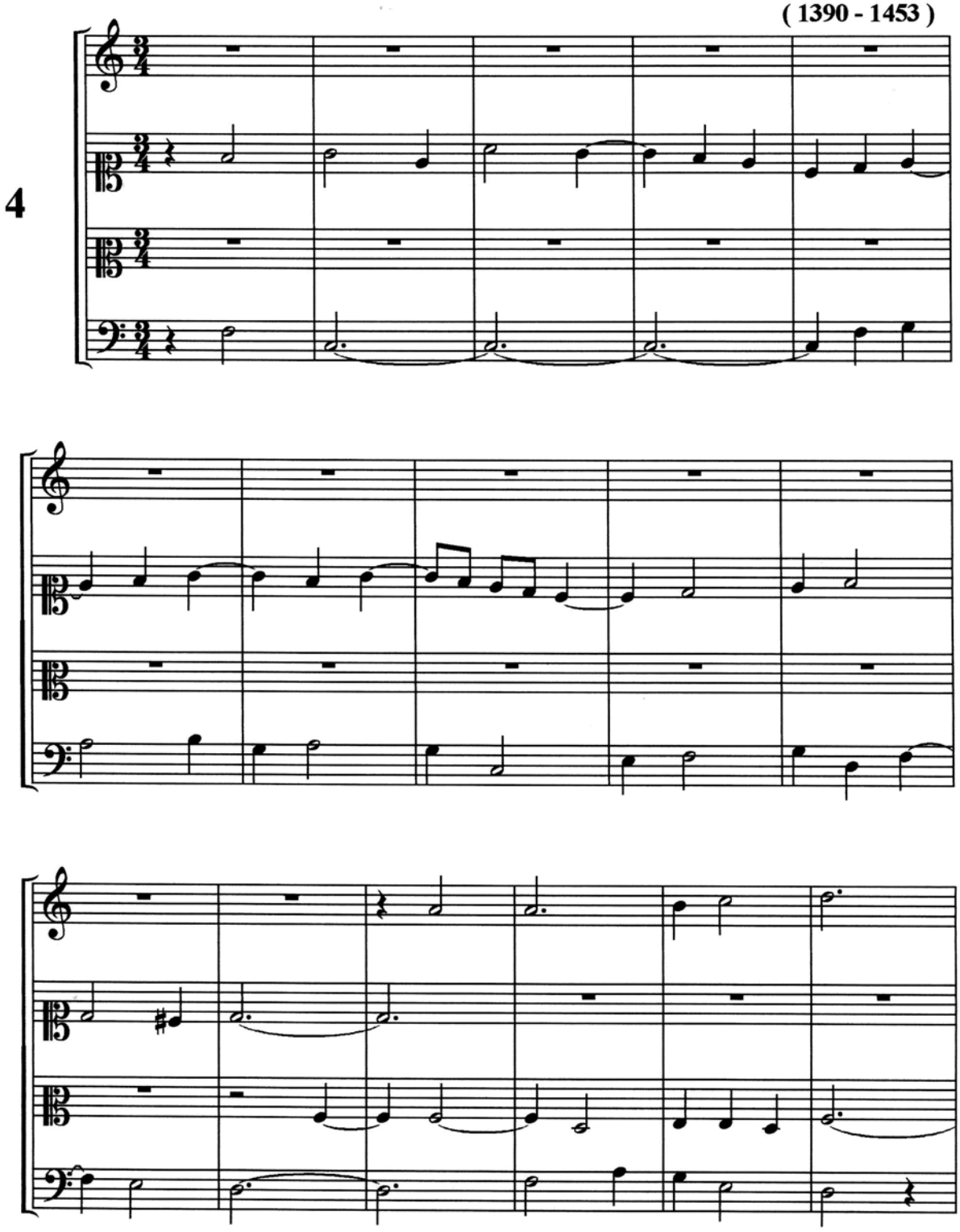
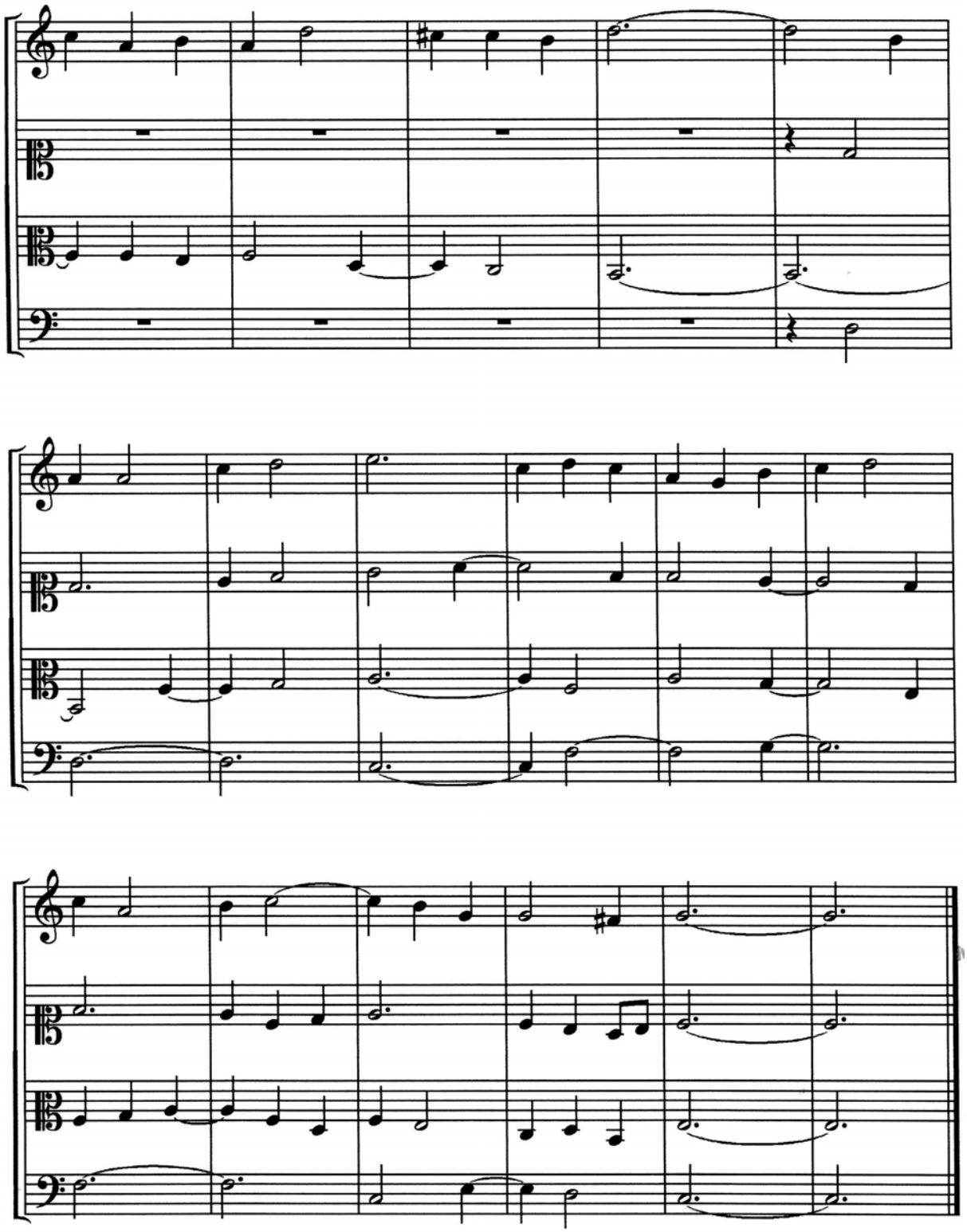
**( fragment )**

**Ludwig Senfl**
**( 1486 - 1542)**

3

# "Descendi in ortum meum"

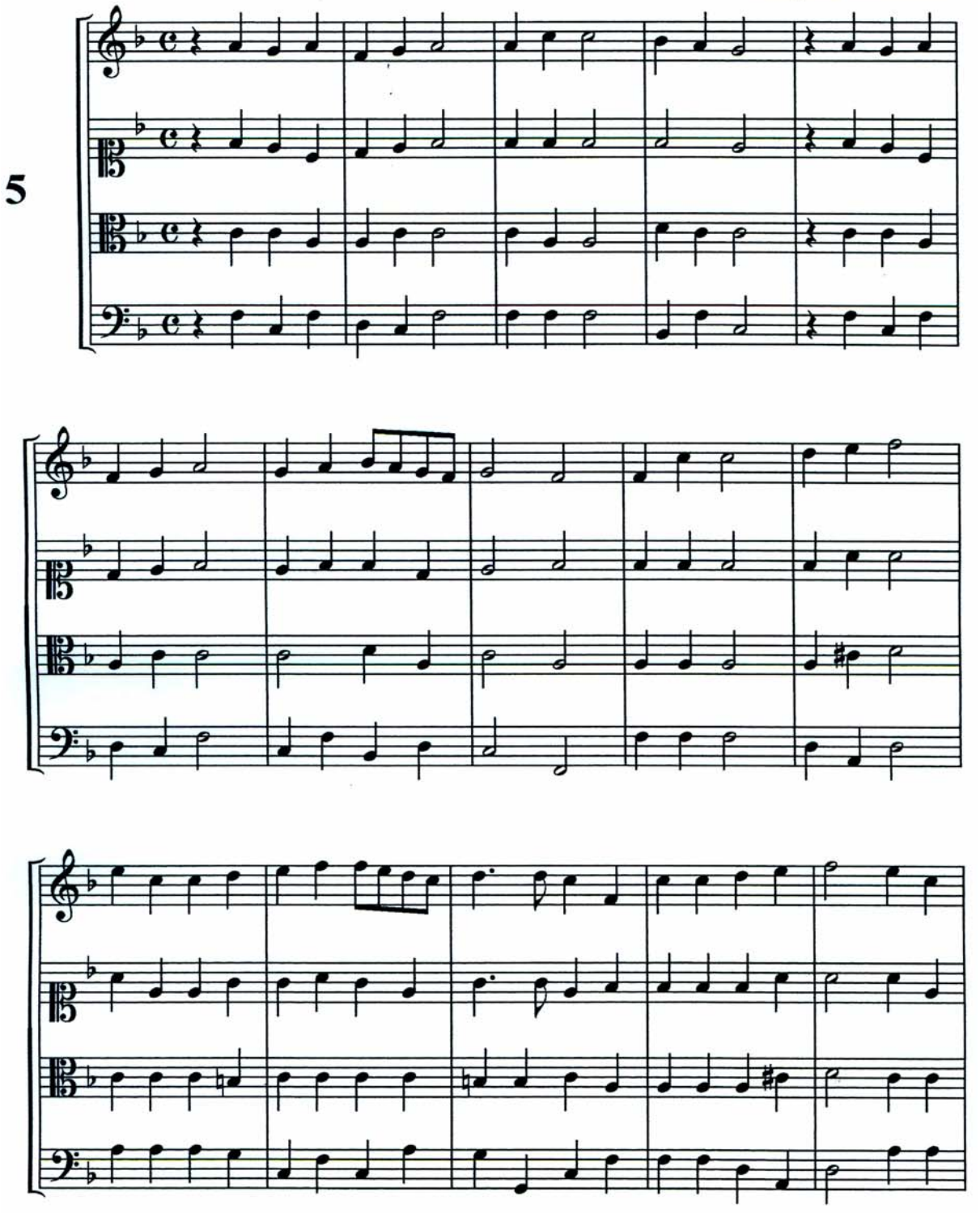
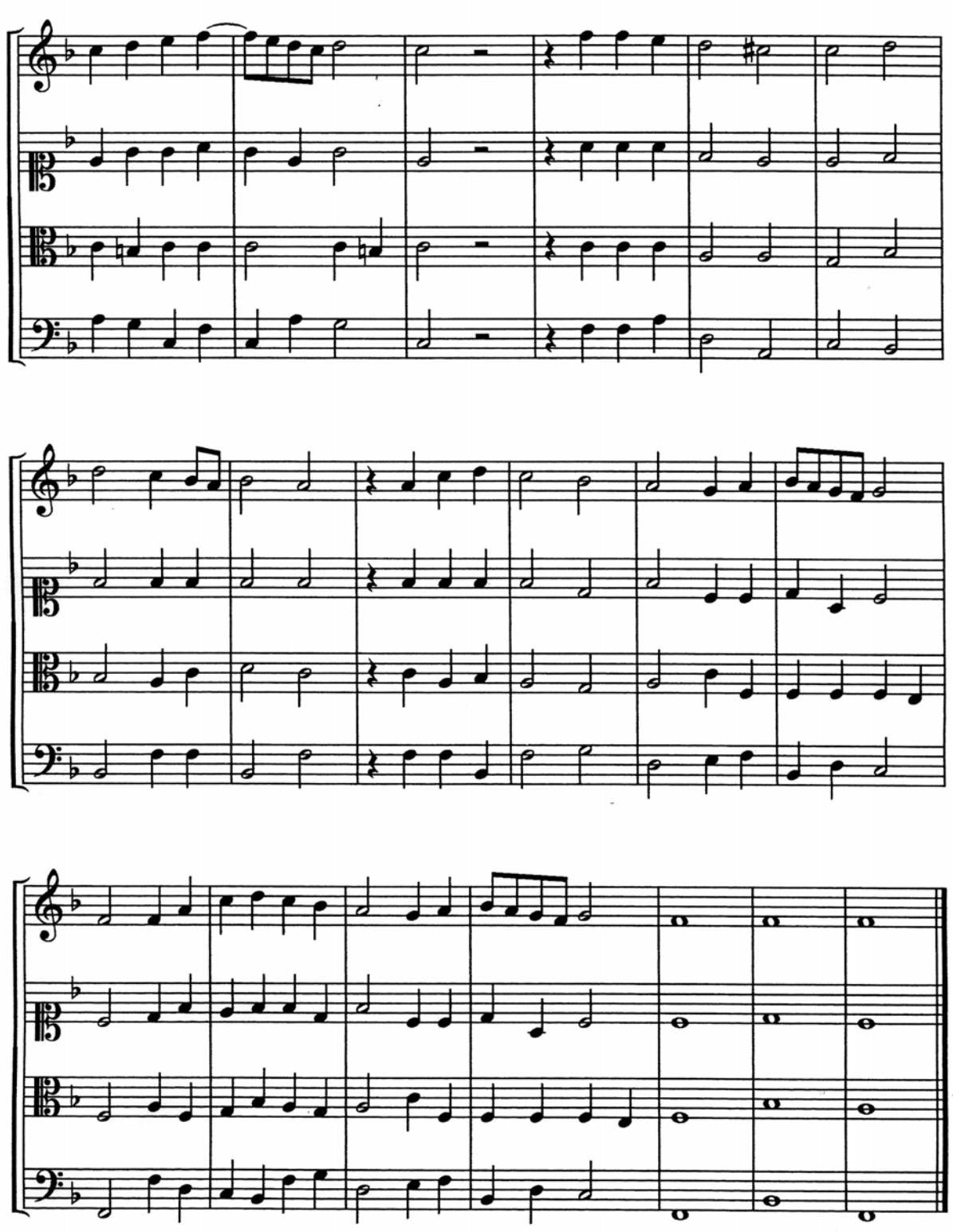
**( fragment final )**

**John Dunstable**

**( 1390 - 1453 )**

# "Ave Maria"

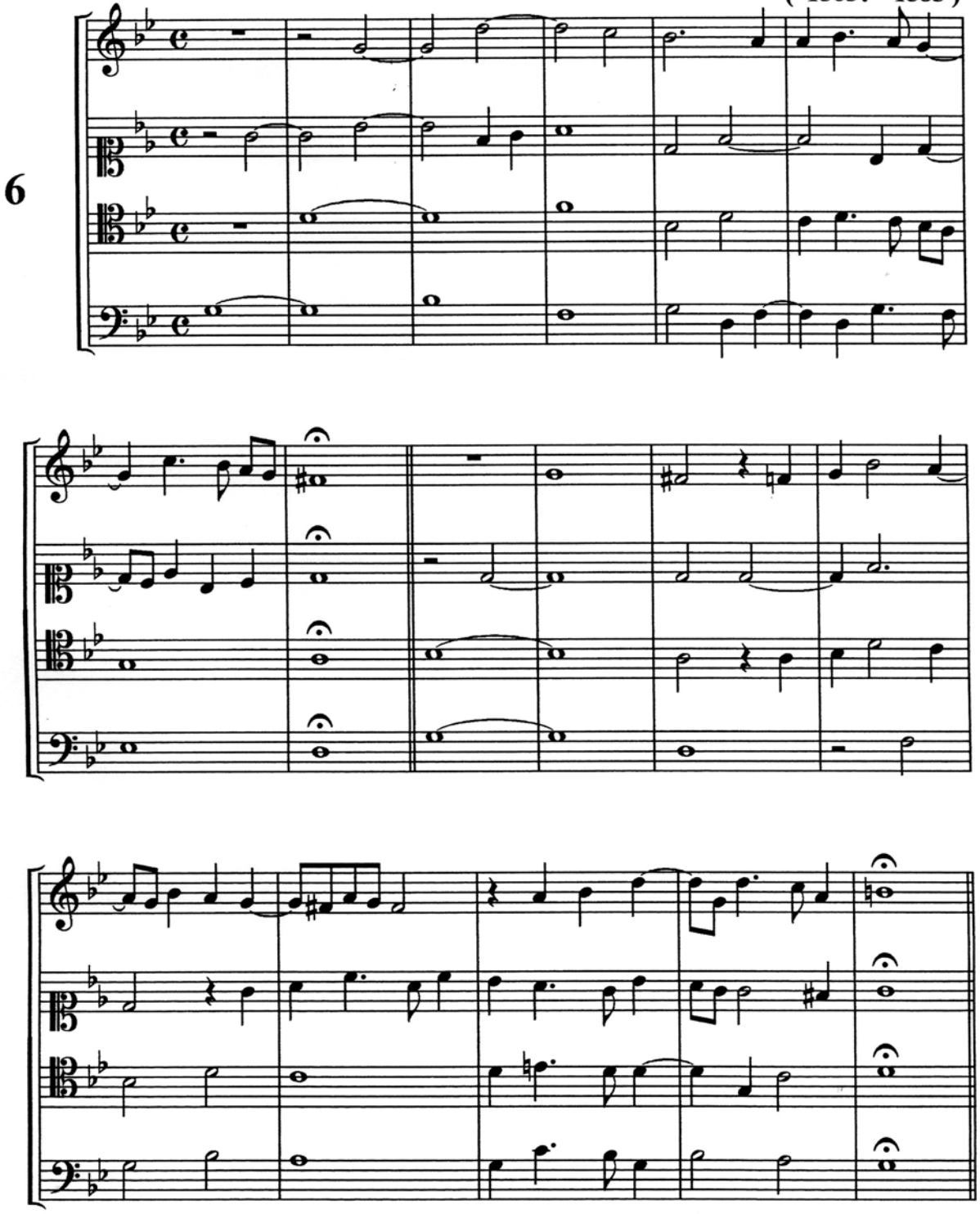
## - Motet -

**Jacques Arcadelt**



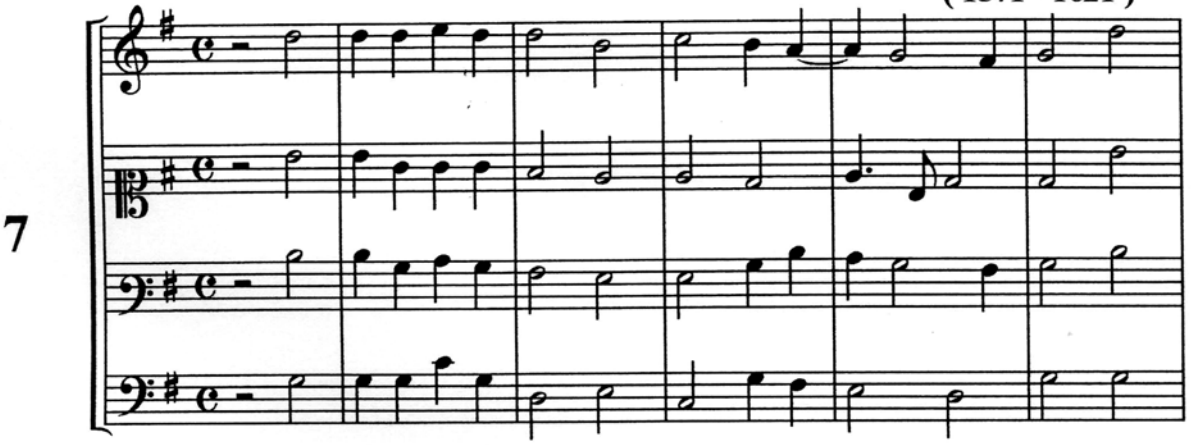
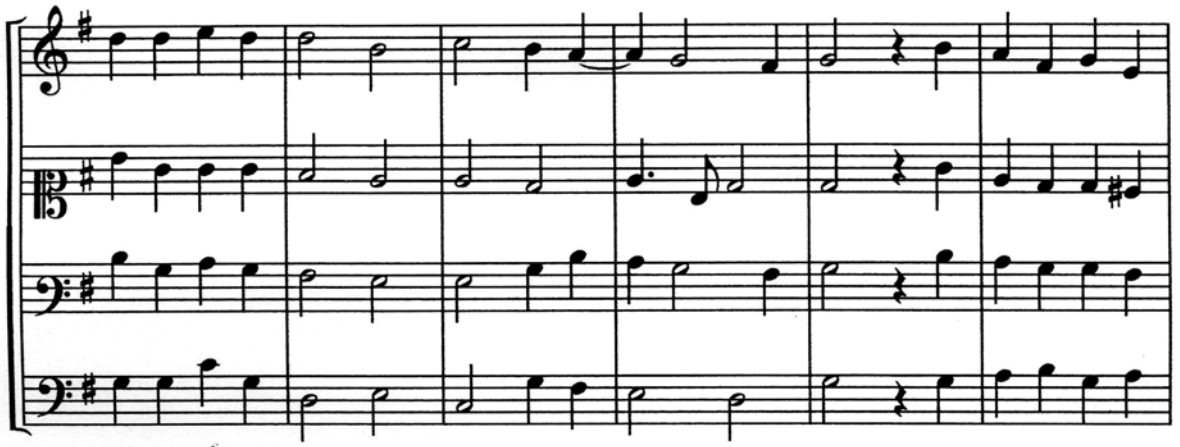
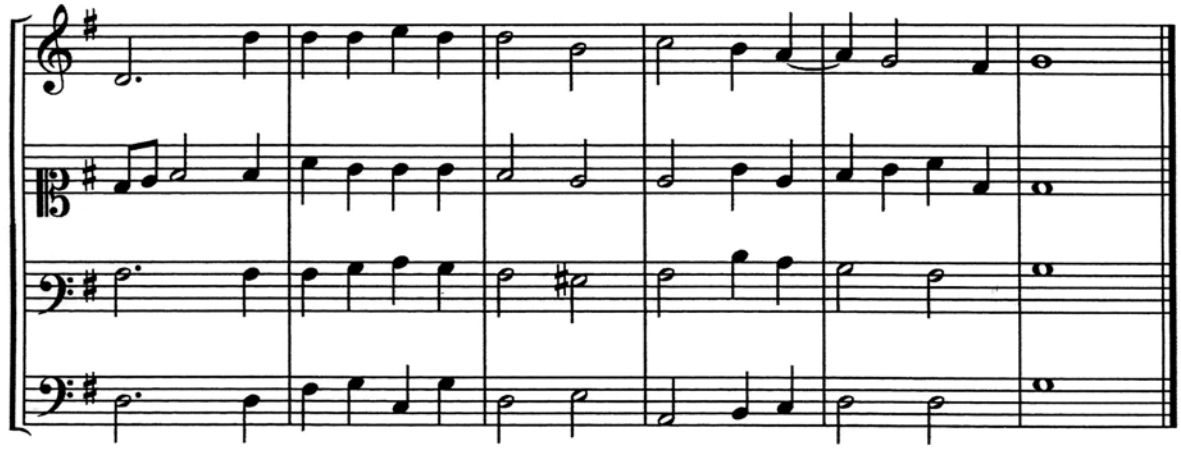
# "Sancte Deus"

**( fragment )**

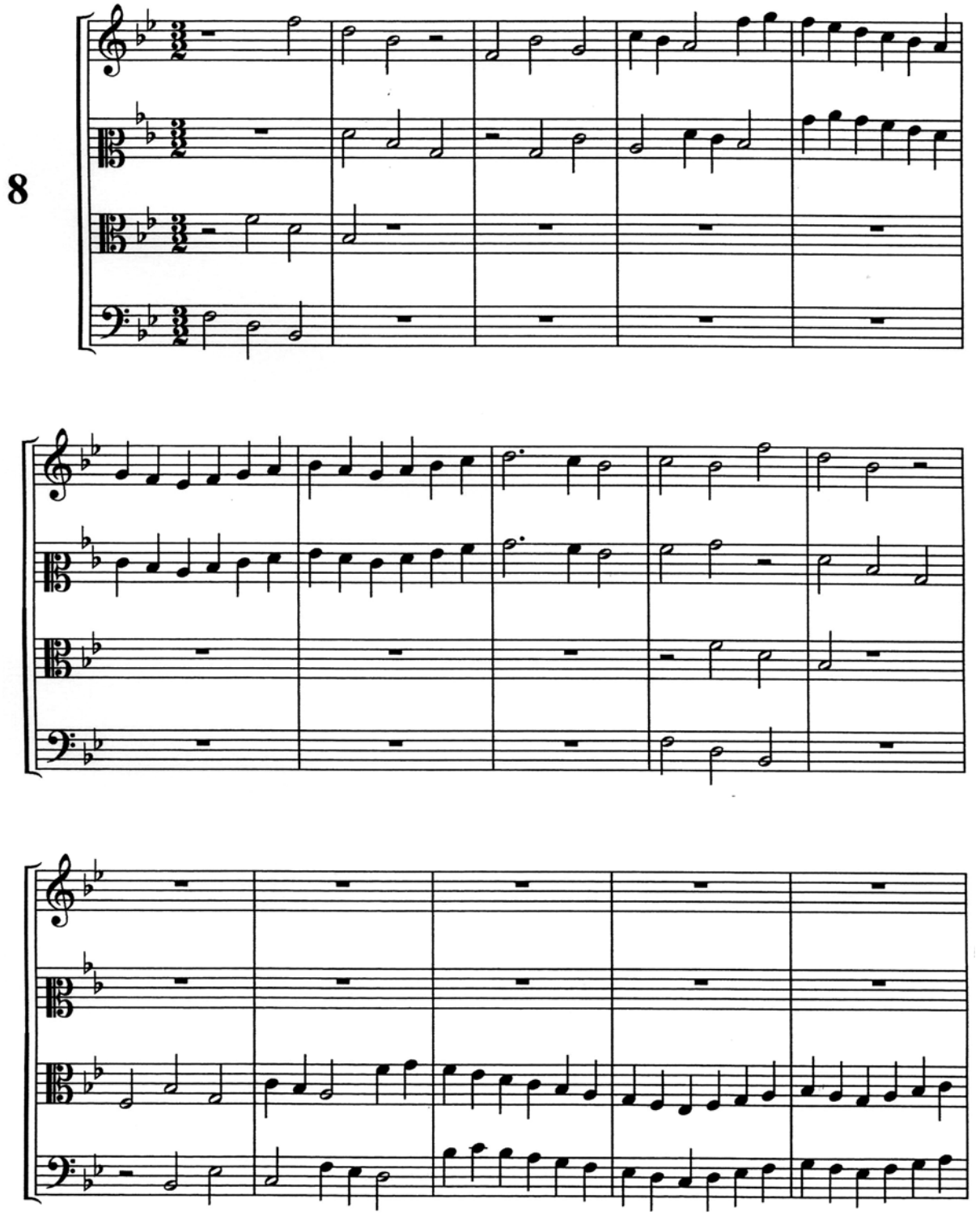
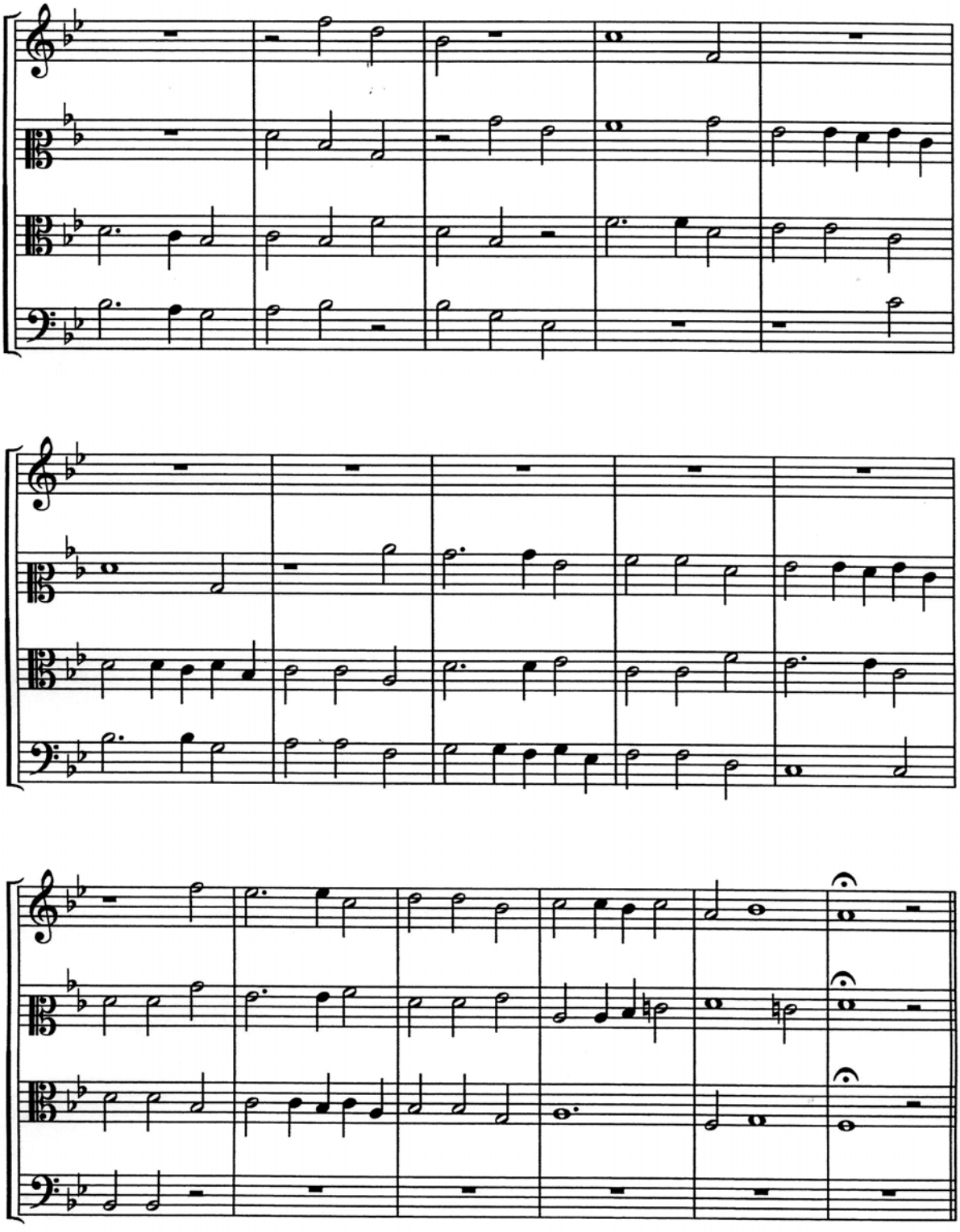
**Thomas Tallis**
**( 1505? - 1585 )**

# "Es ist ein Ros entsprungen"

## - Coral -

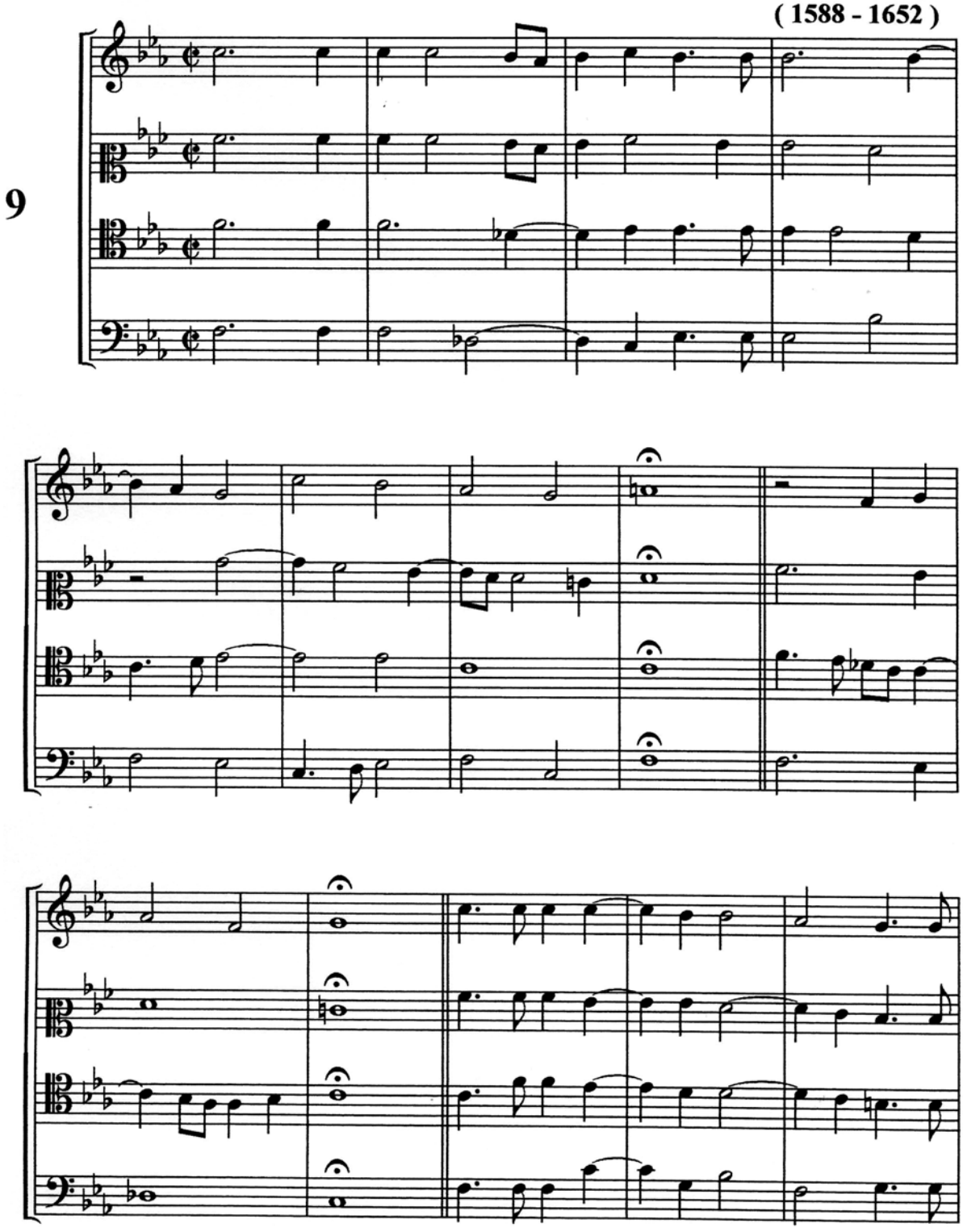
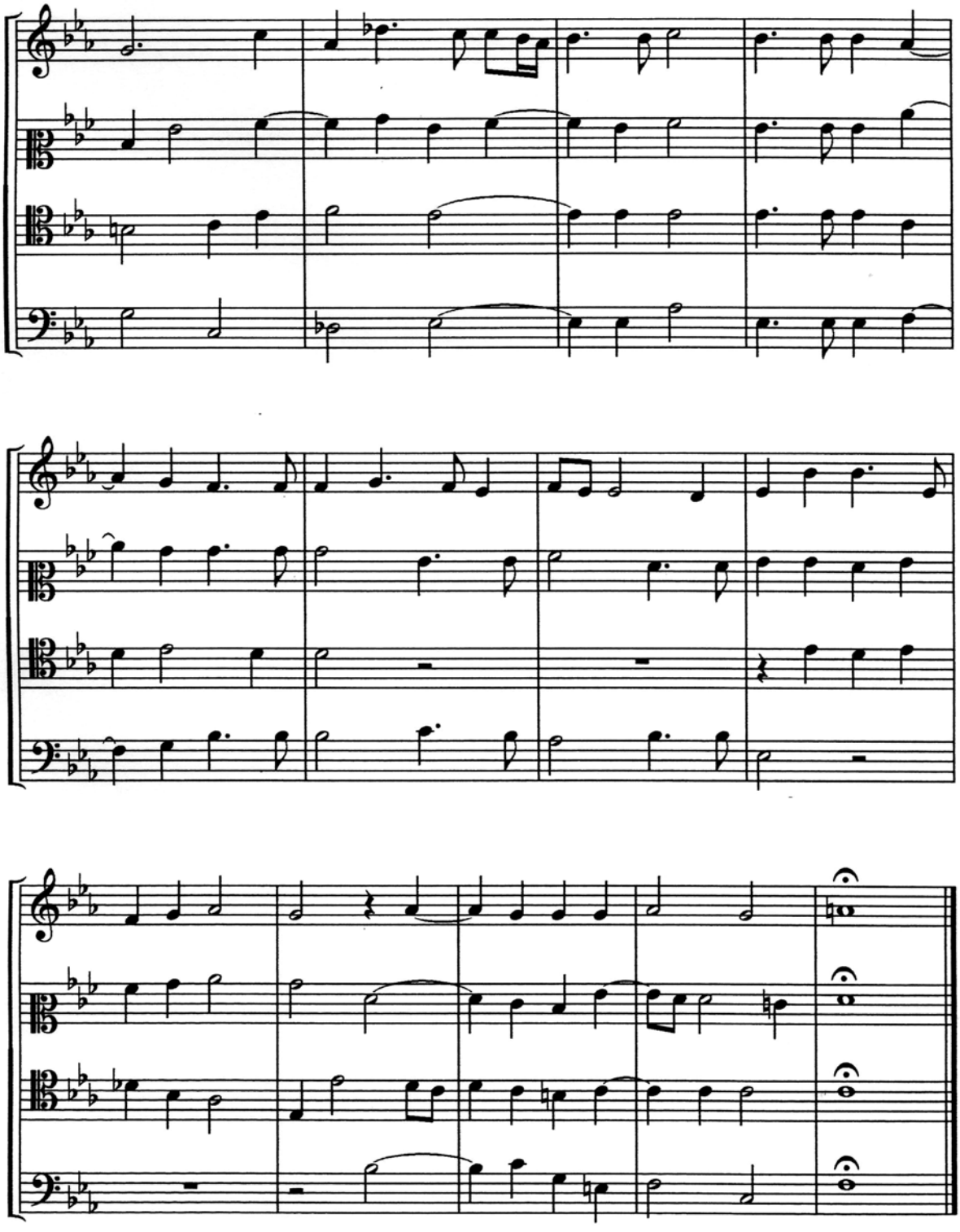
**Michael Praetorius**
**( 1571 - 1621 )**

7

# "Cantate Domino canticum novum"

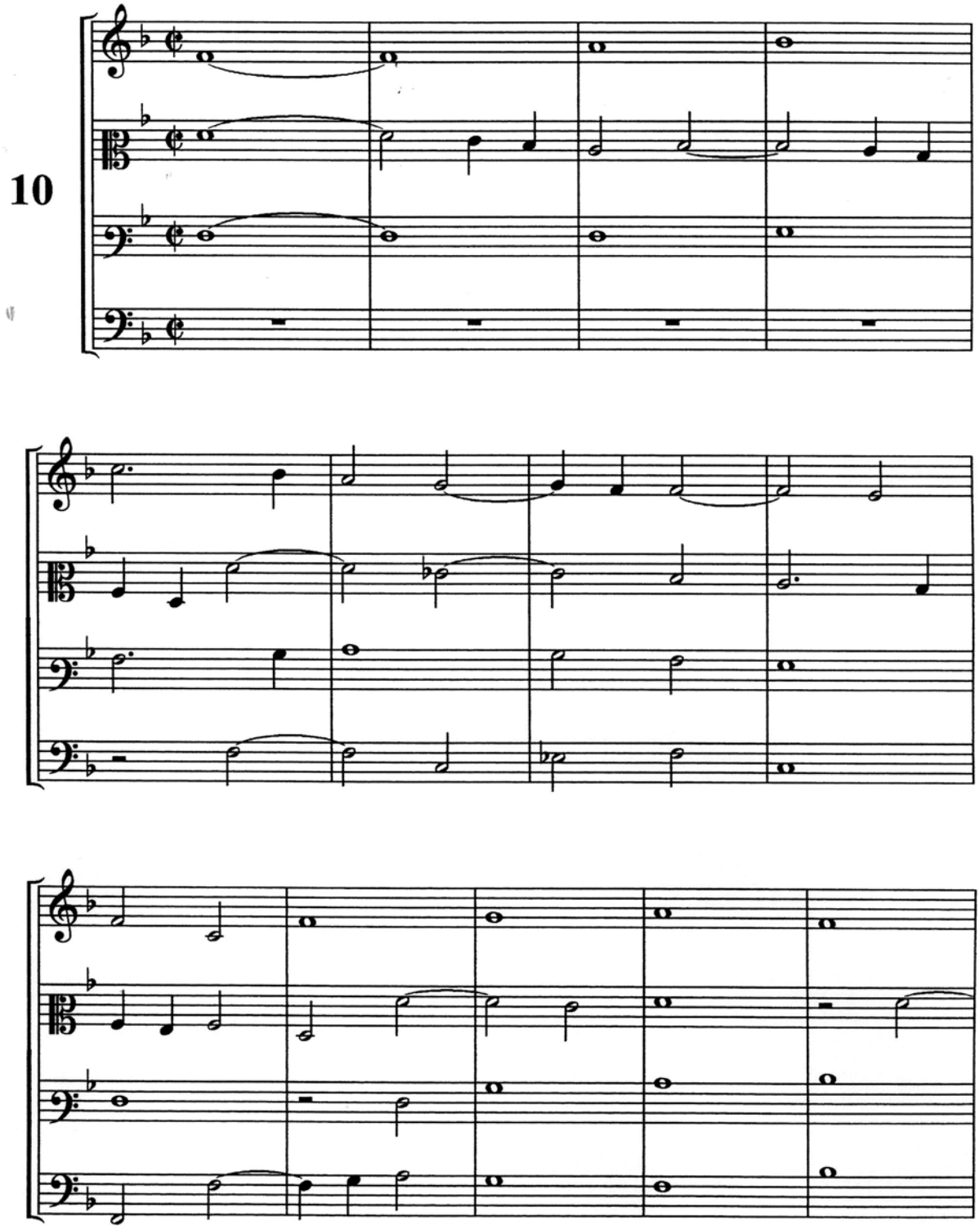
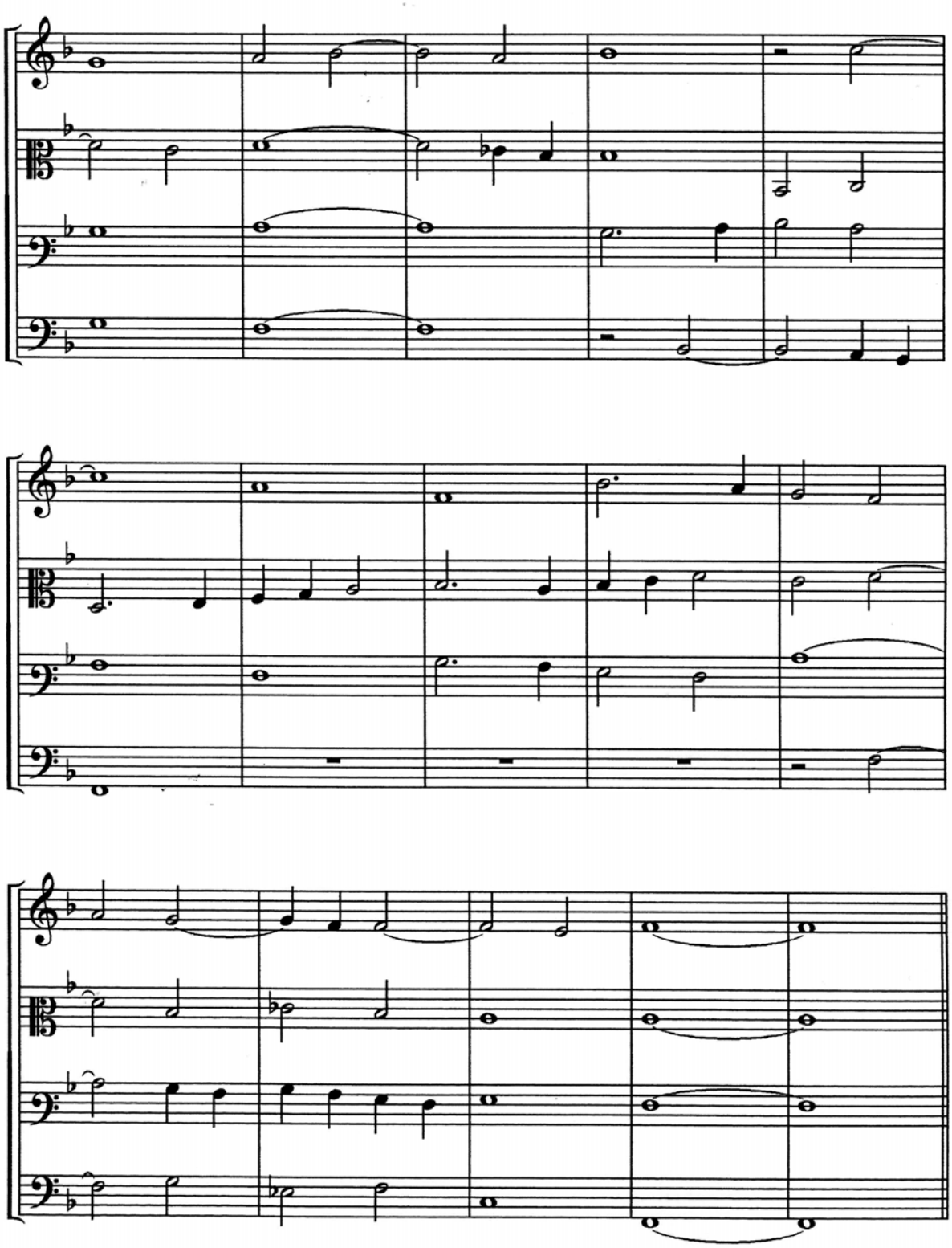
**( fragment )**

**Heinrich Schutz**

# "Incipit lamentatio"

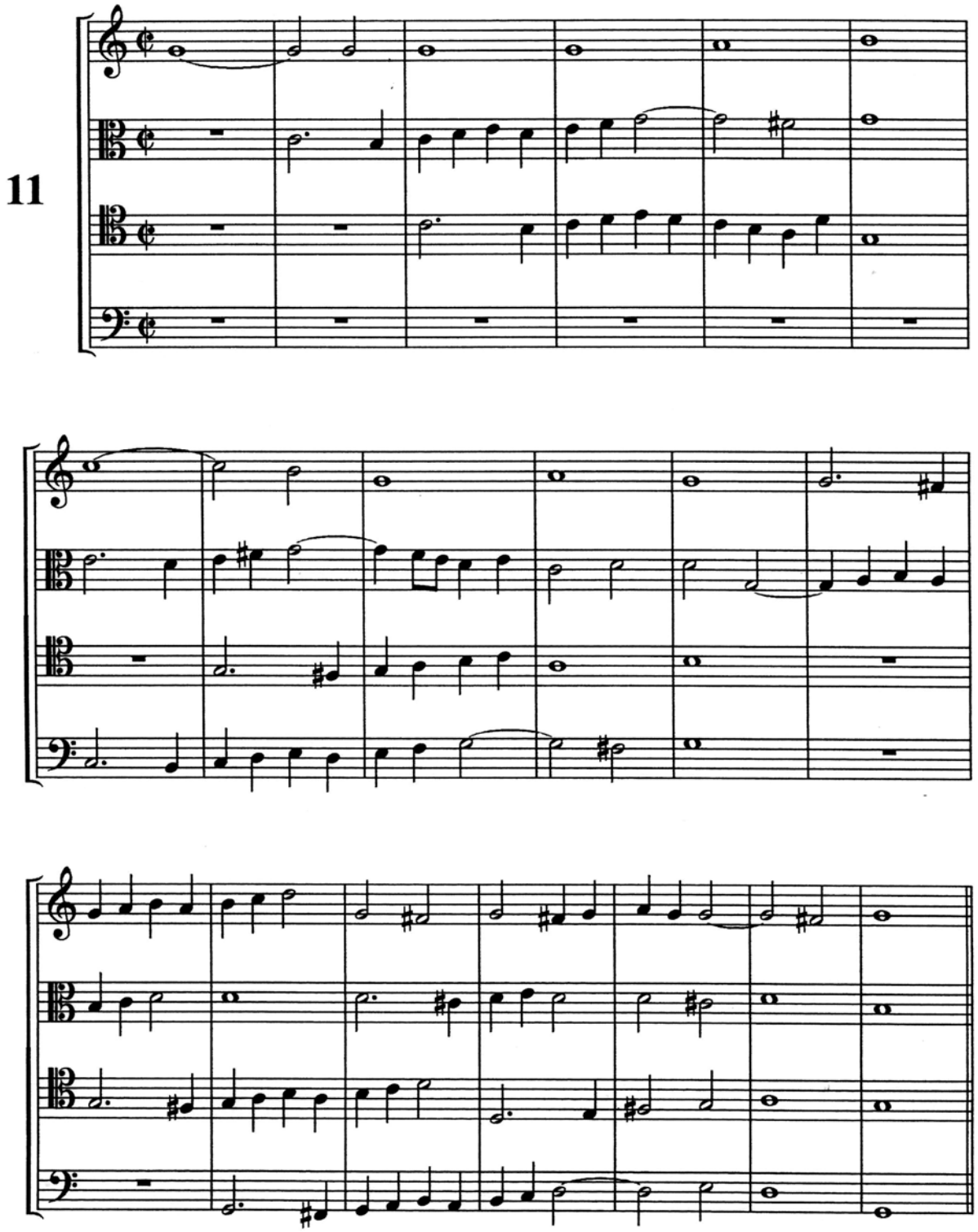
## - Motet -

**Gregorio Allegri**
**( 1588 - 1652 )**

# "Missa carminum"

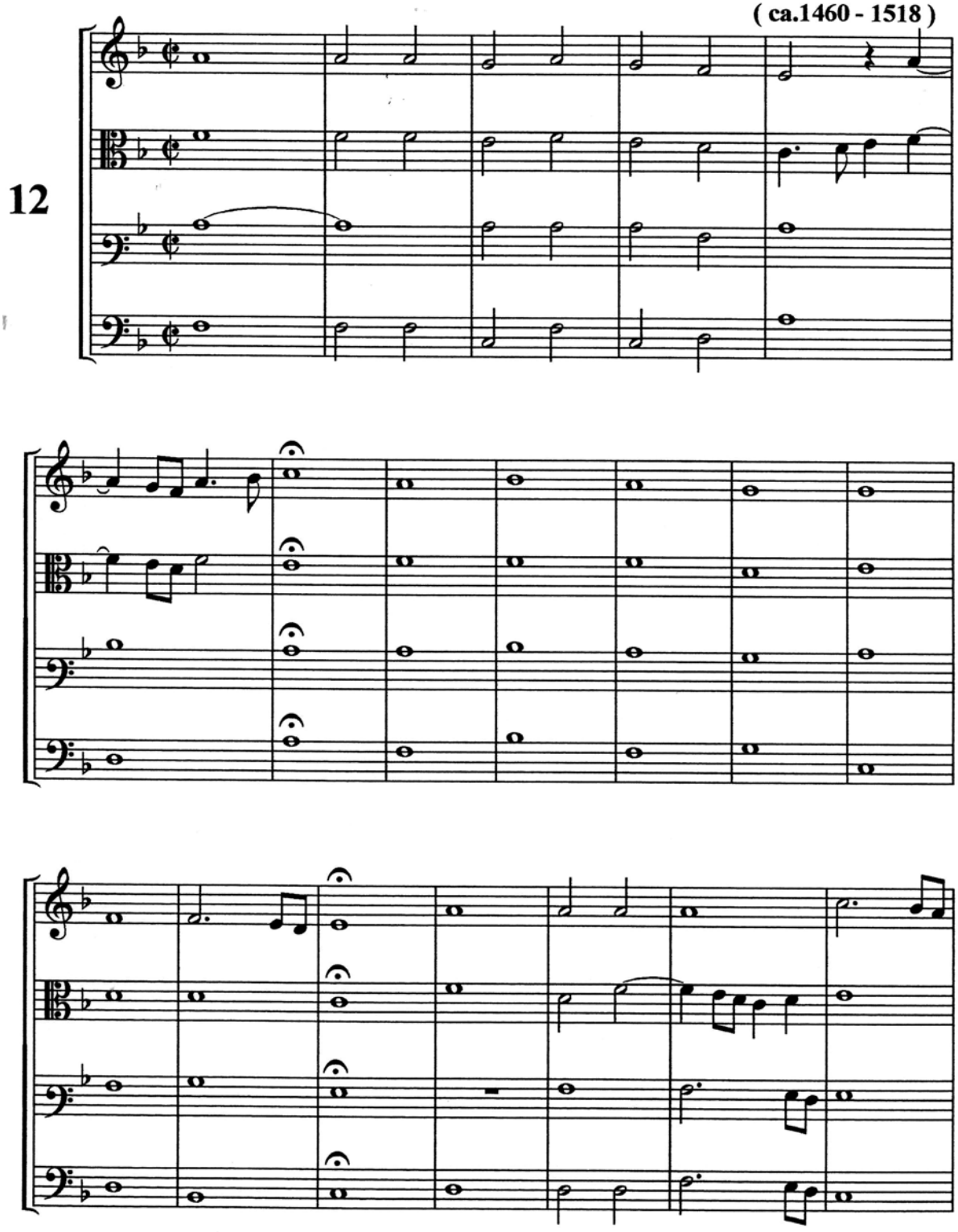
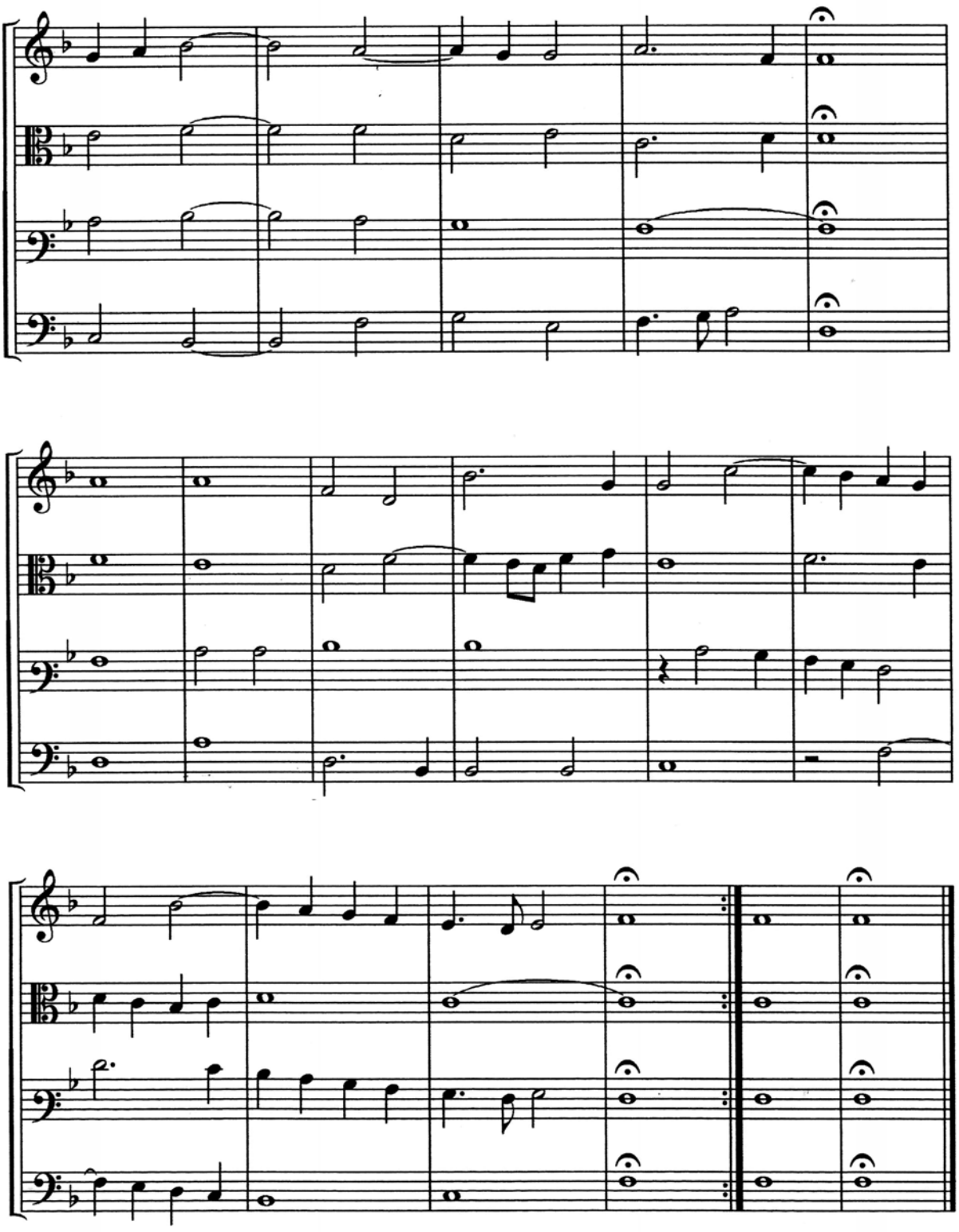
## - Kyrie -

**Heinrich Isaac**

# "Alleluia. Cognoverunt discipuli"

**( fragment )**

**William Byrd**

# "O Salutaris Hostia"

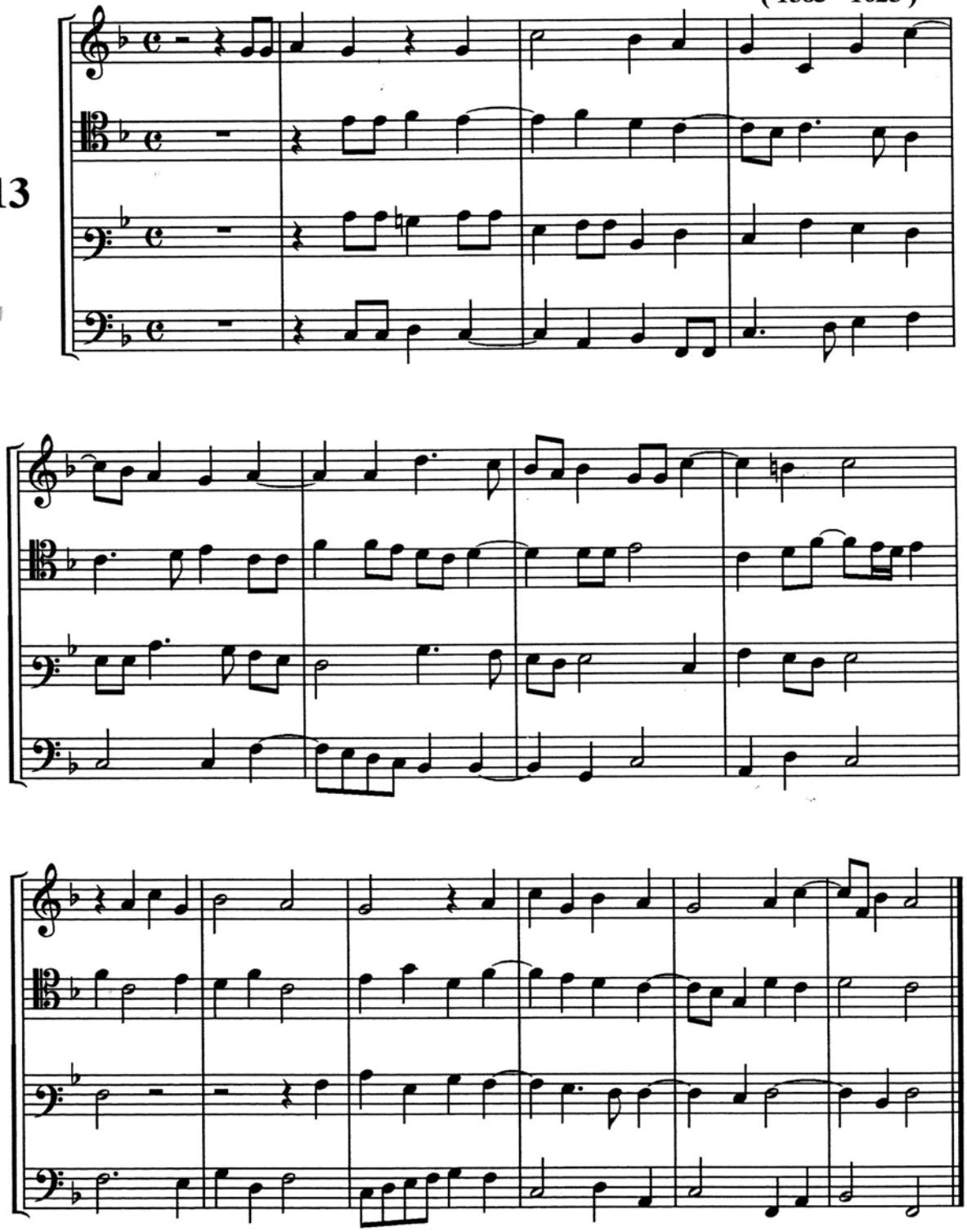
## - Motet -

**Pierre de La Rue**
**( ca.1460 - 1518 )**

# "Almighty and Everlasting God"

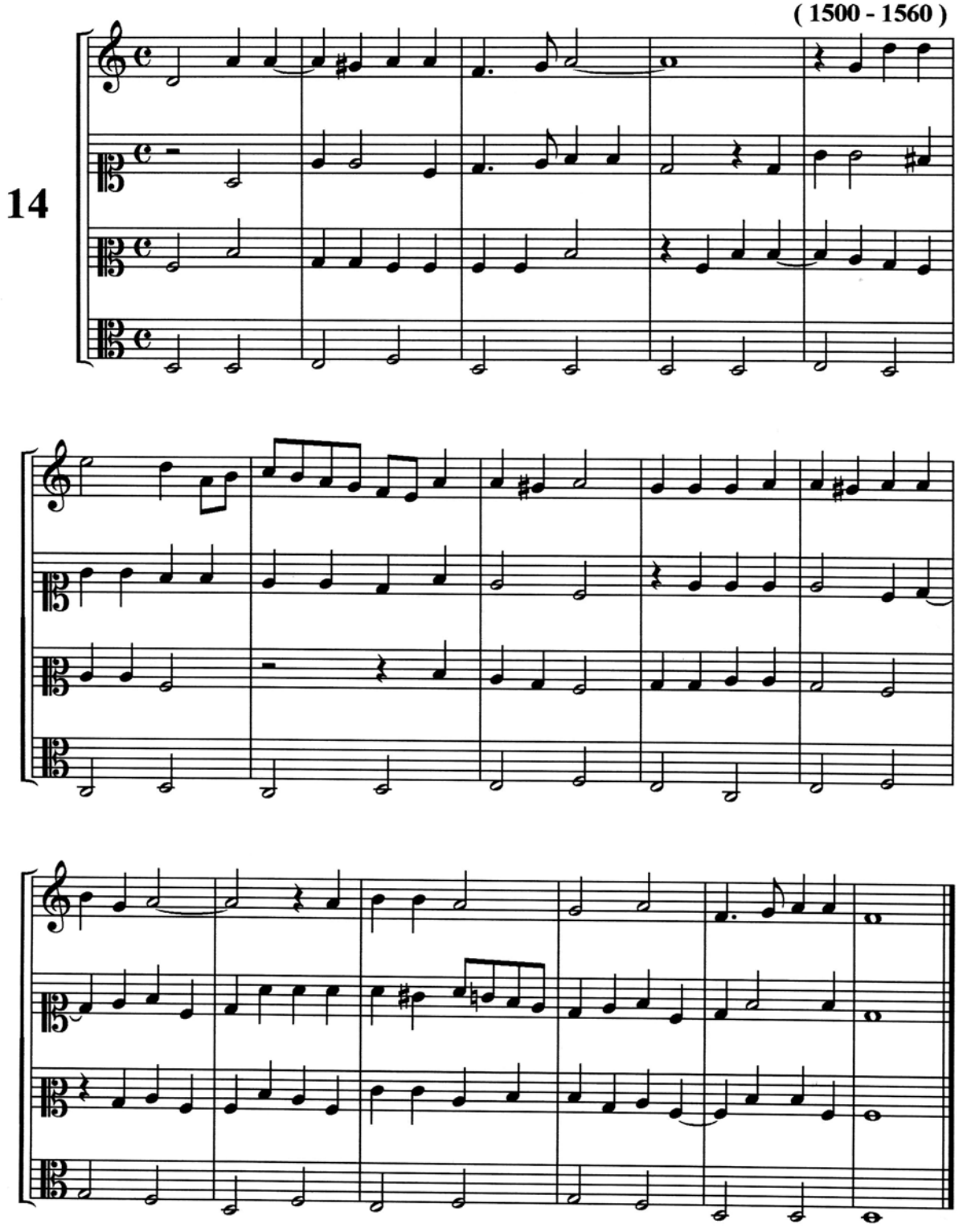
**( fragment final )**

**Orlando Gibbson**

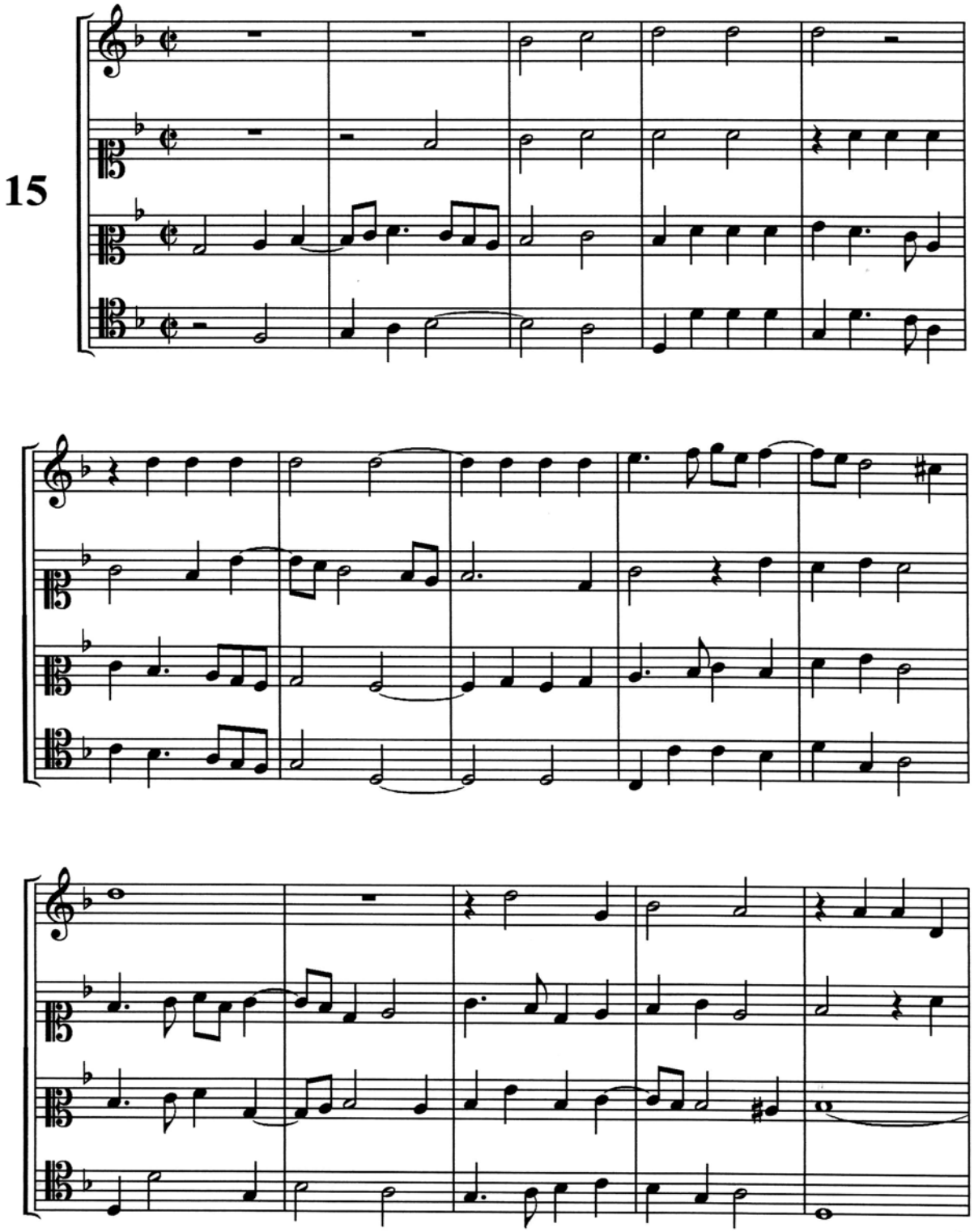
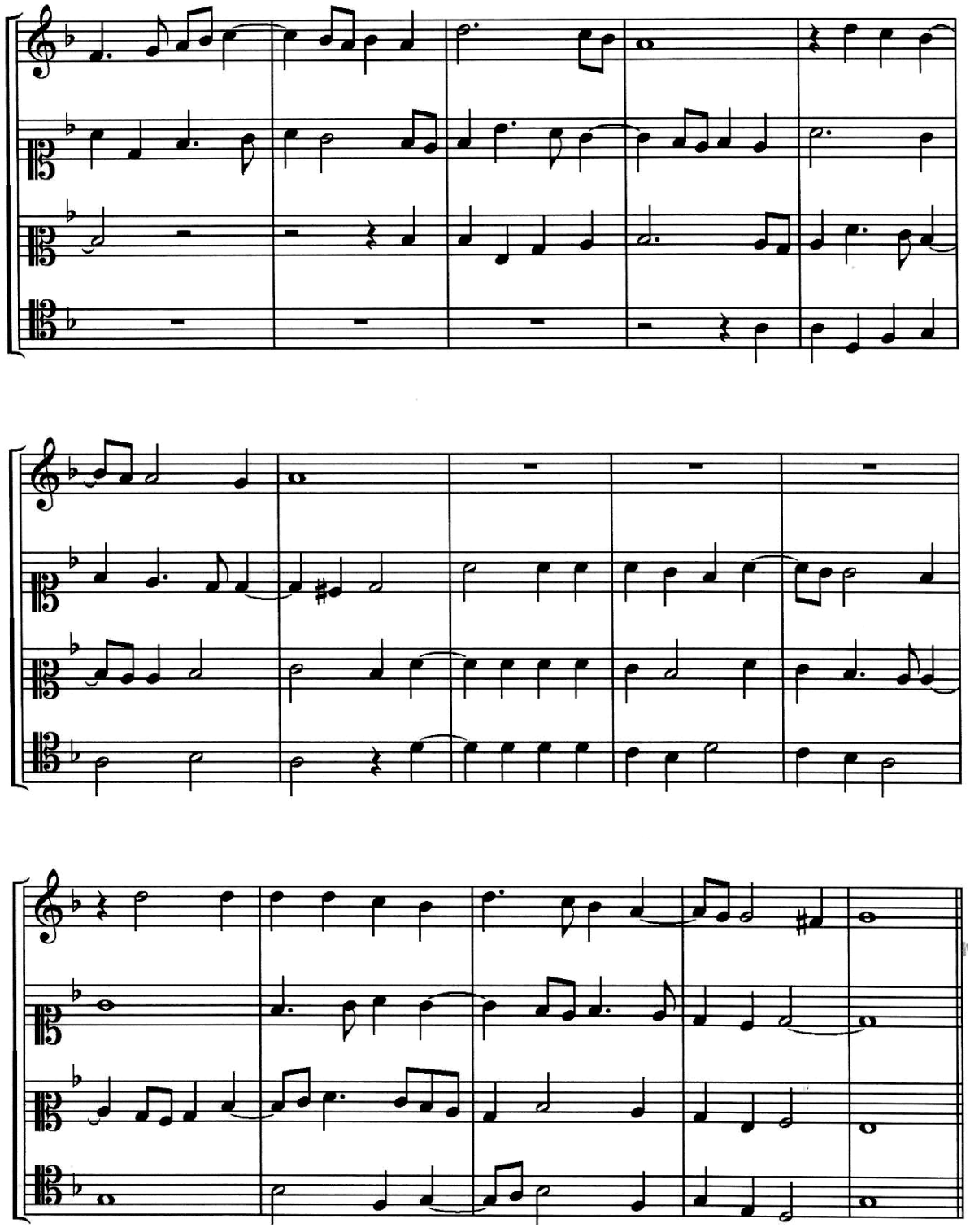
**( 1583 - 1625 )**

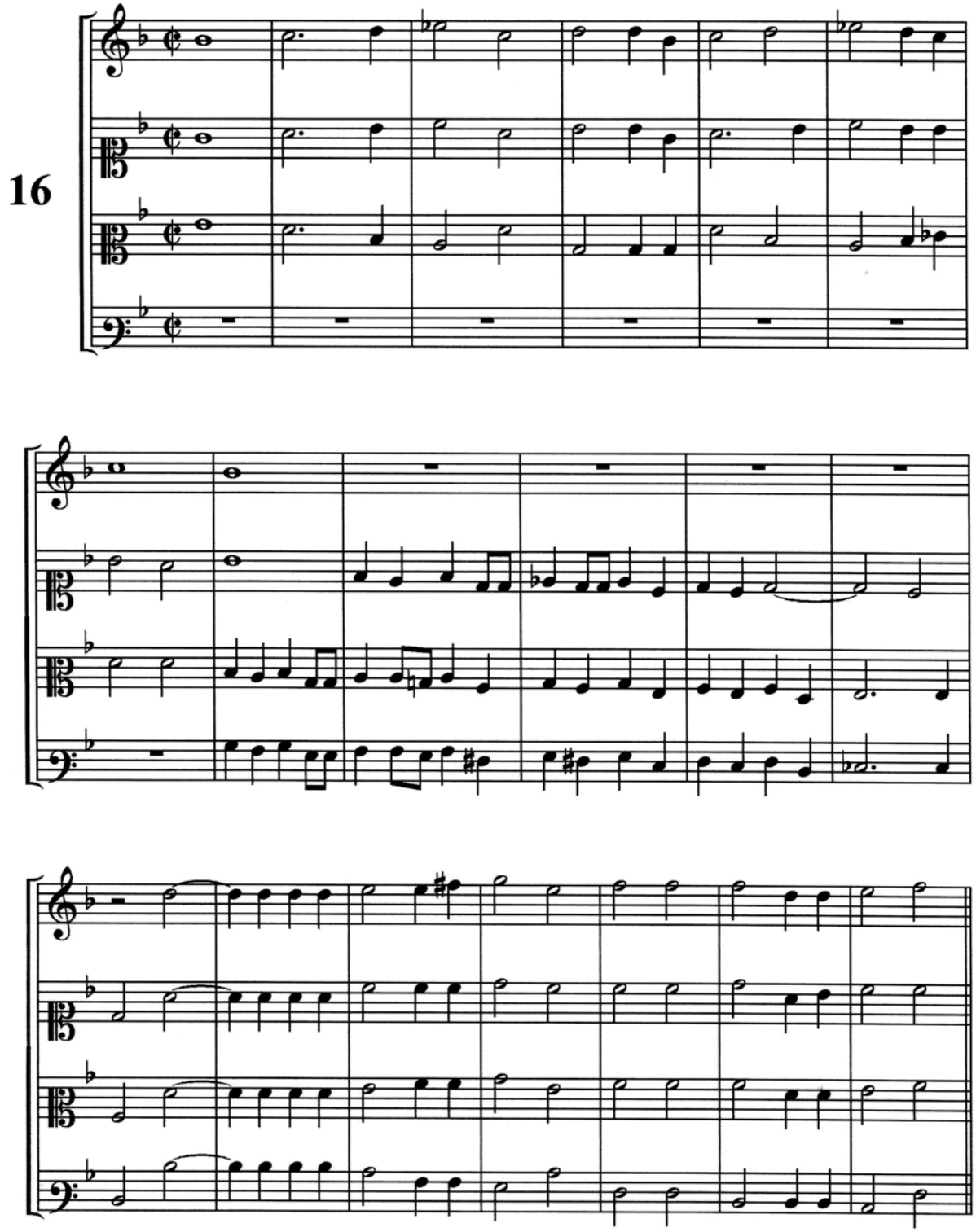
13

## *B. CHEIA SOL CU CELELALTE CHEI*

## "Complaceat tibi"

**Juan Vasquez**
**( 1500 - 1560 )**

# "Magnificat Primi Toni"

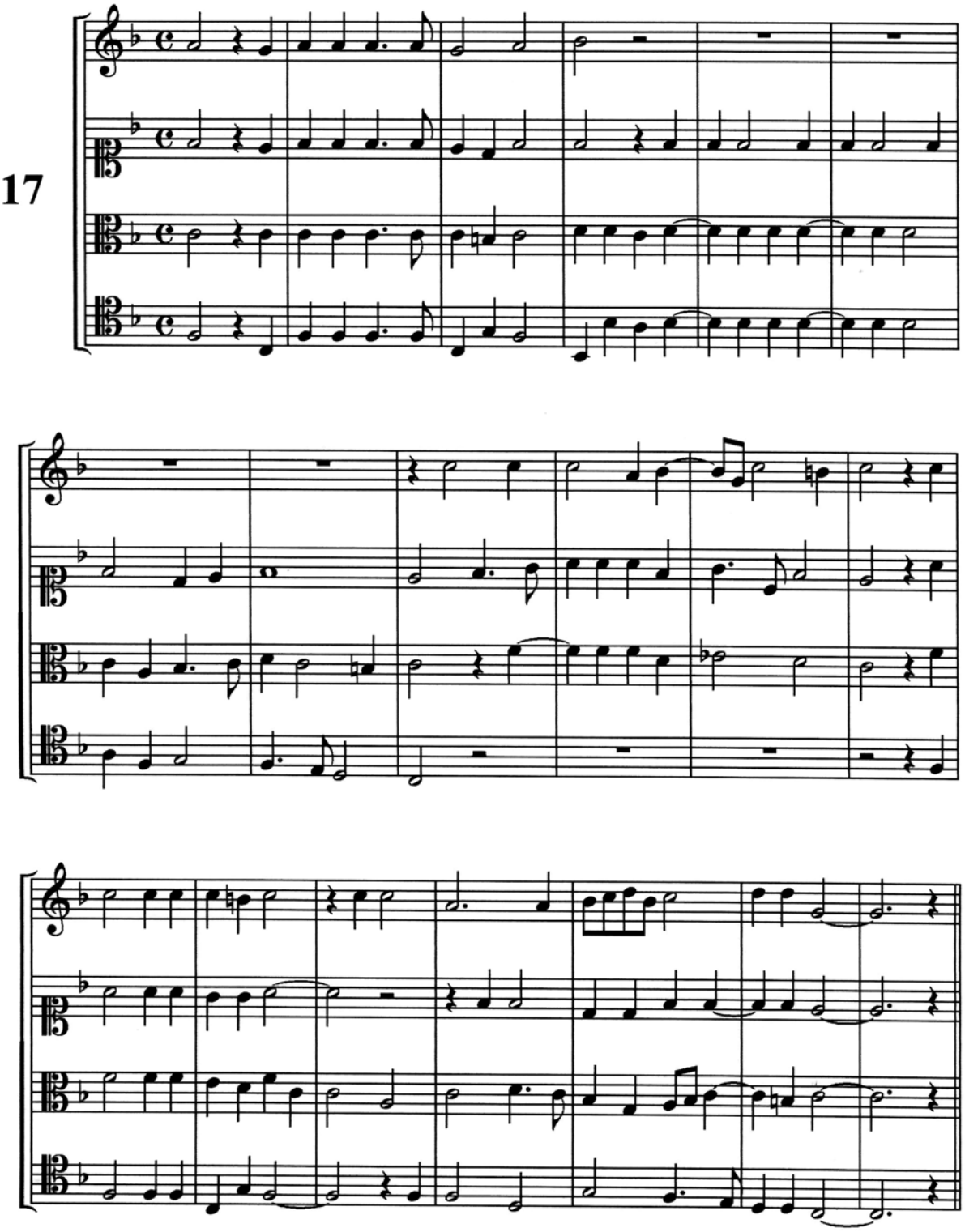
## - Quia respexit -

**Cristobal de Morales**

# "Credo"
## - Messa a 4 voci da Cappella -
### ( fragment )

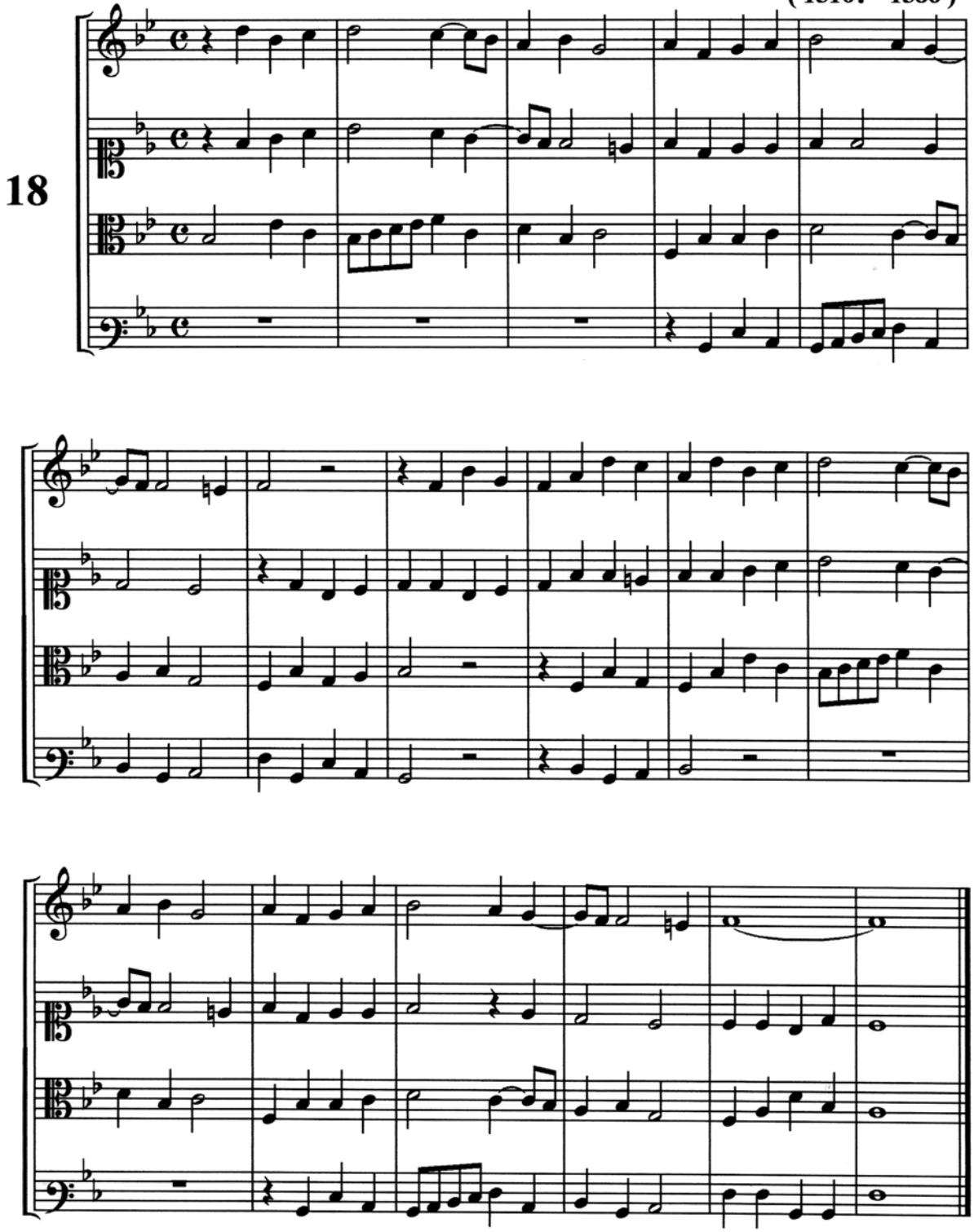
**Claudio Monteverdi**

# "St. Matthew Passion"

**( fragment )**

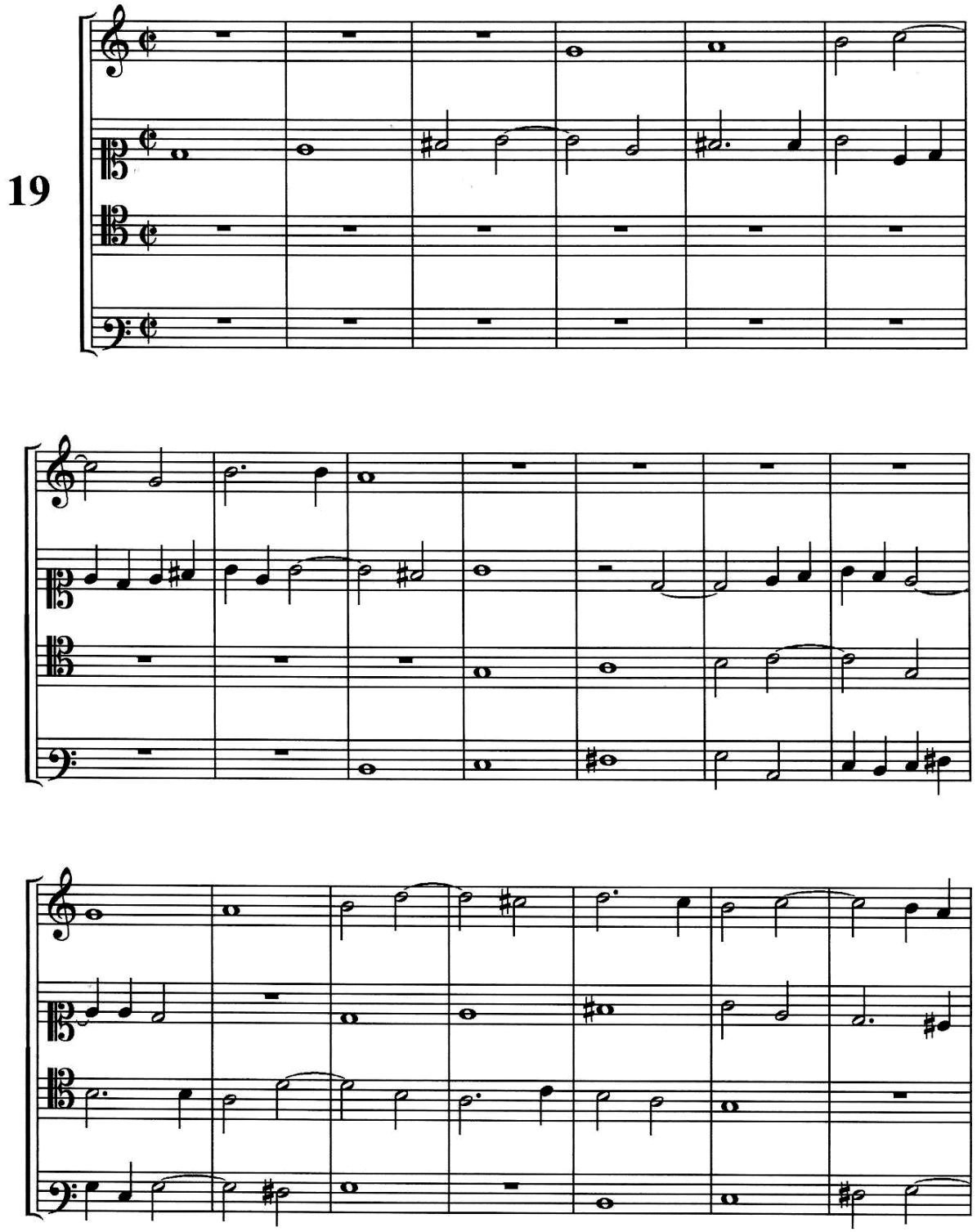
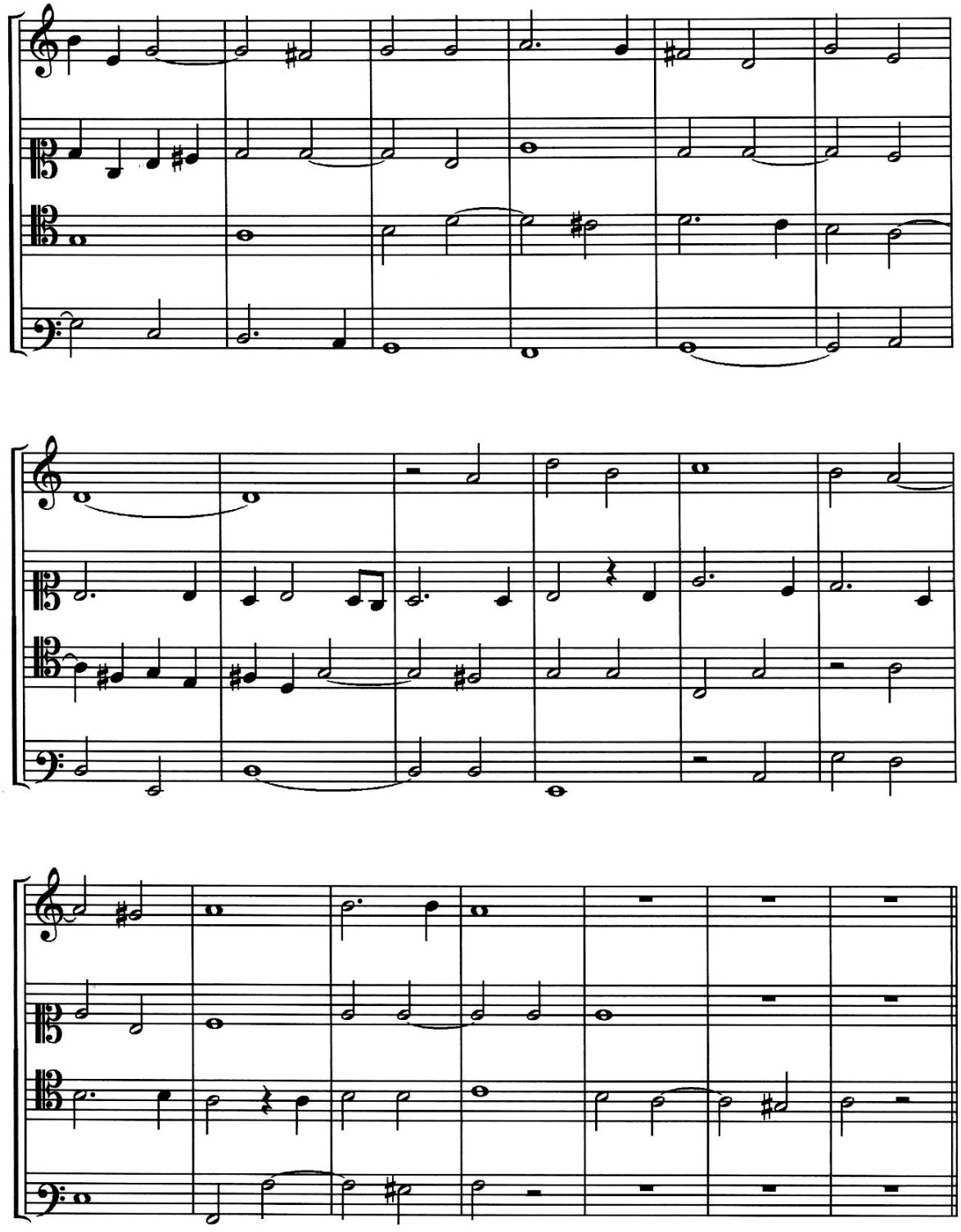
**Orlando di Lasso**

**17**

# "Alleluia"

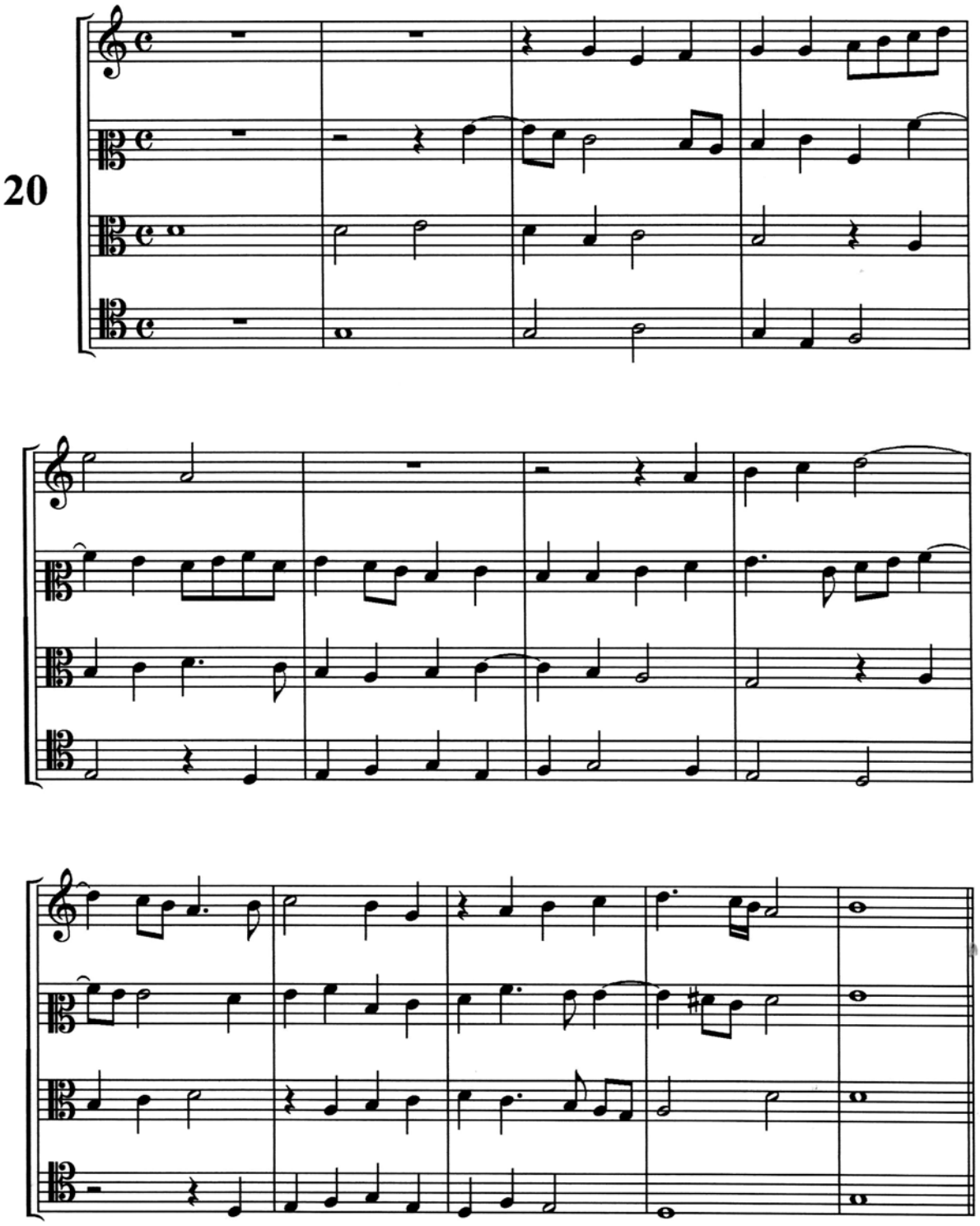
## - Motet -

**Andrea Gabrieli**
**( 1510? - 1586 )**

# "O salutaris hostia"

**( fragment )**

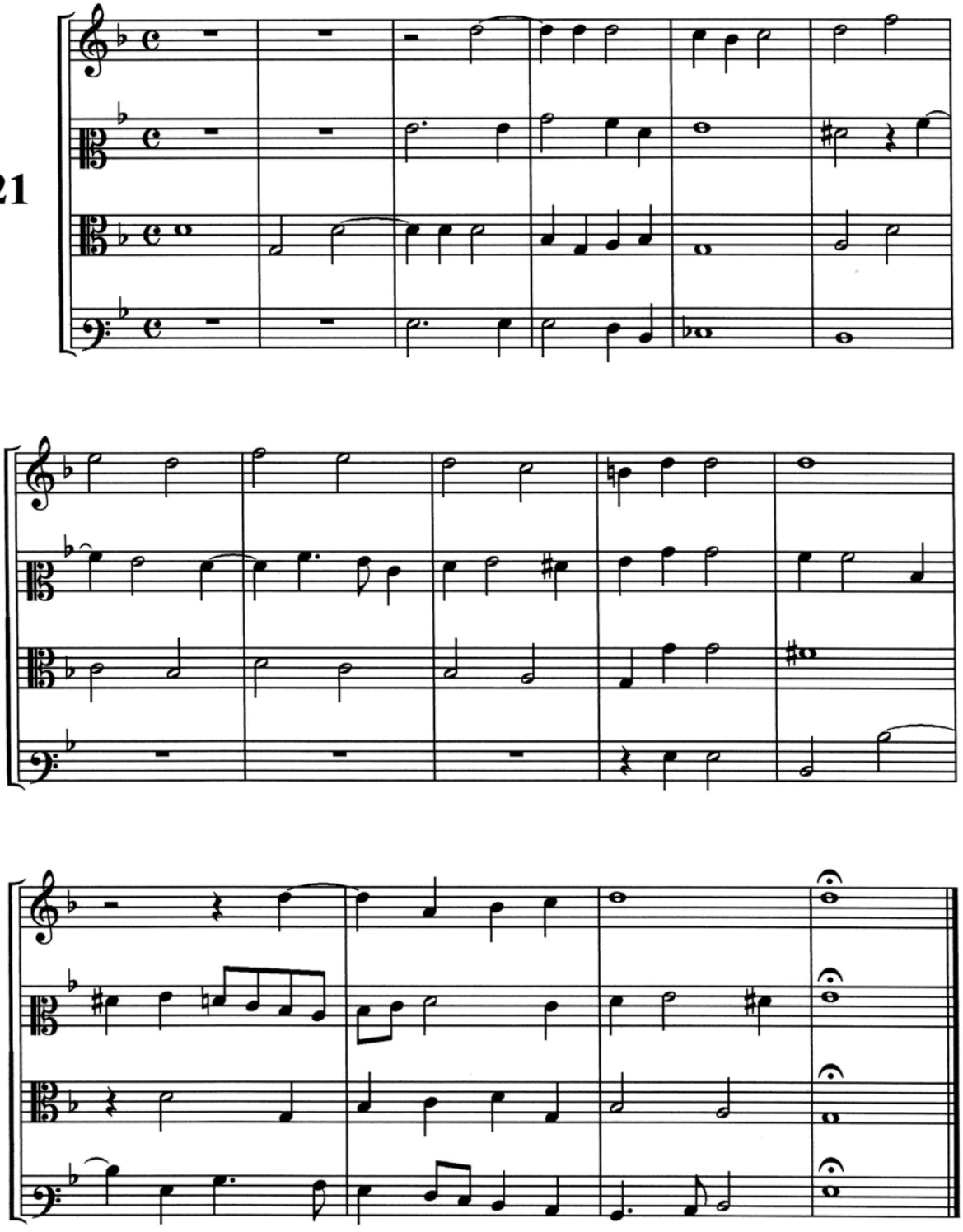
**William Byrd**

# "Missa Dies Sanctificatus - Kyrie"

**( fragment )**

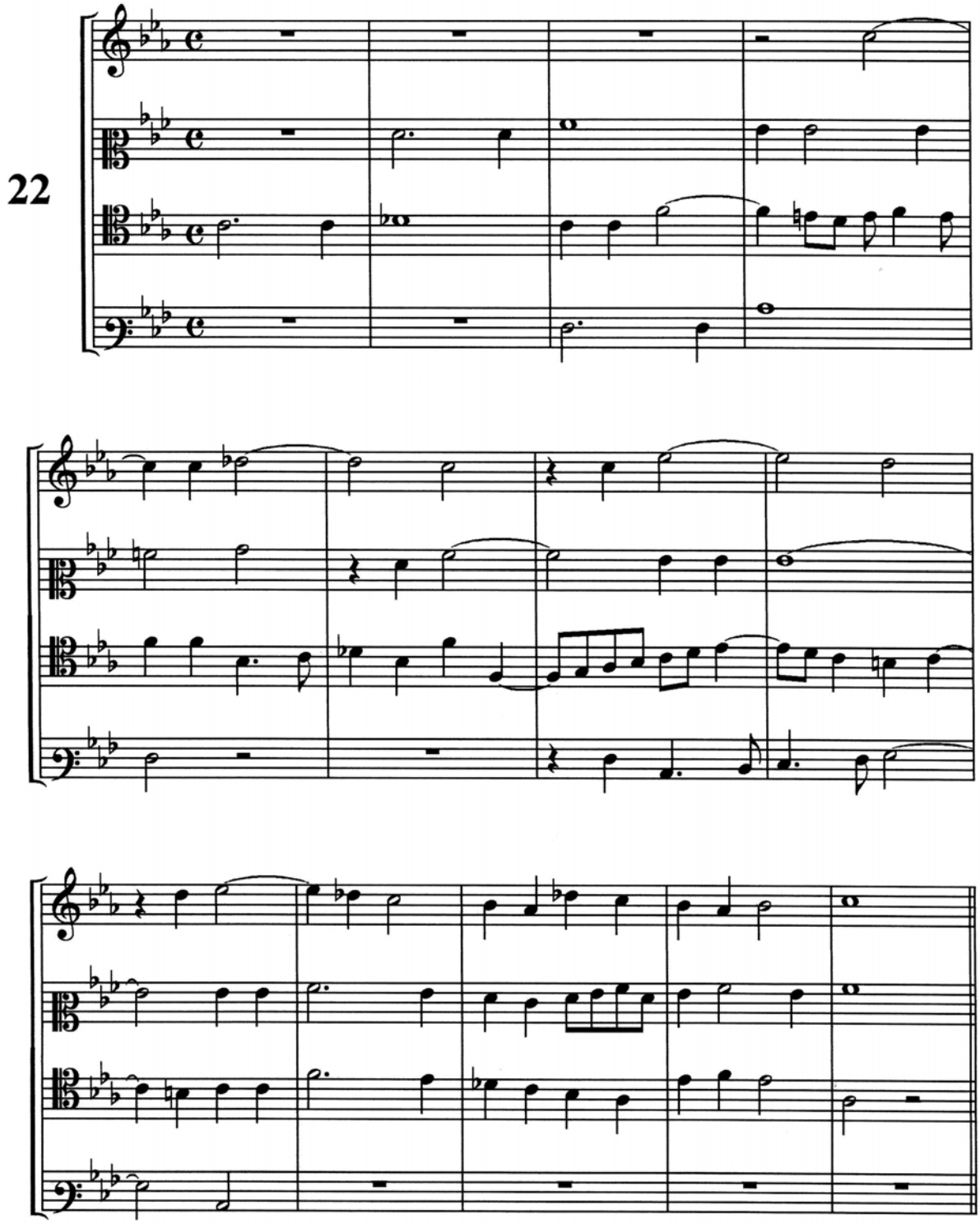
**Giovanni Pierluigi da Palestrina**

# "Unus ex discipulus meis"

## - Motet -

**Tomas Luis de Victoria**

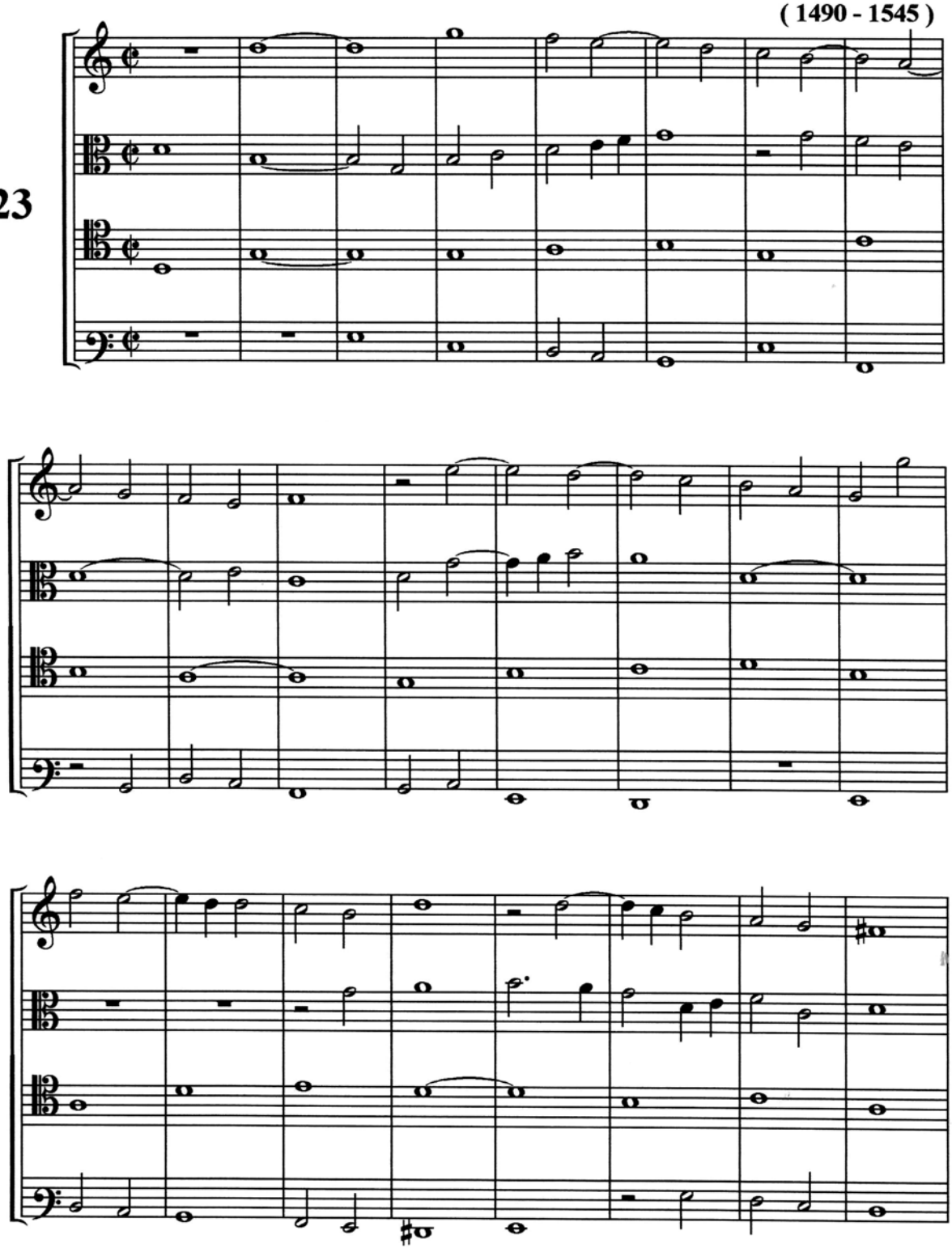
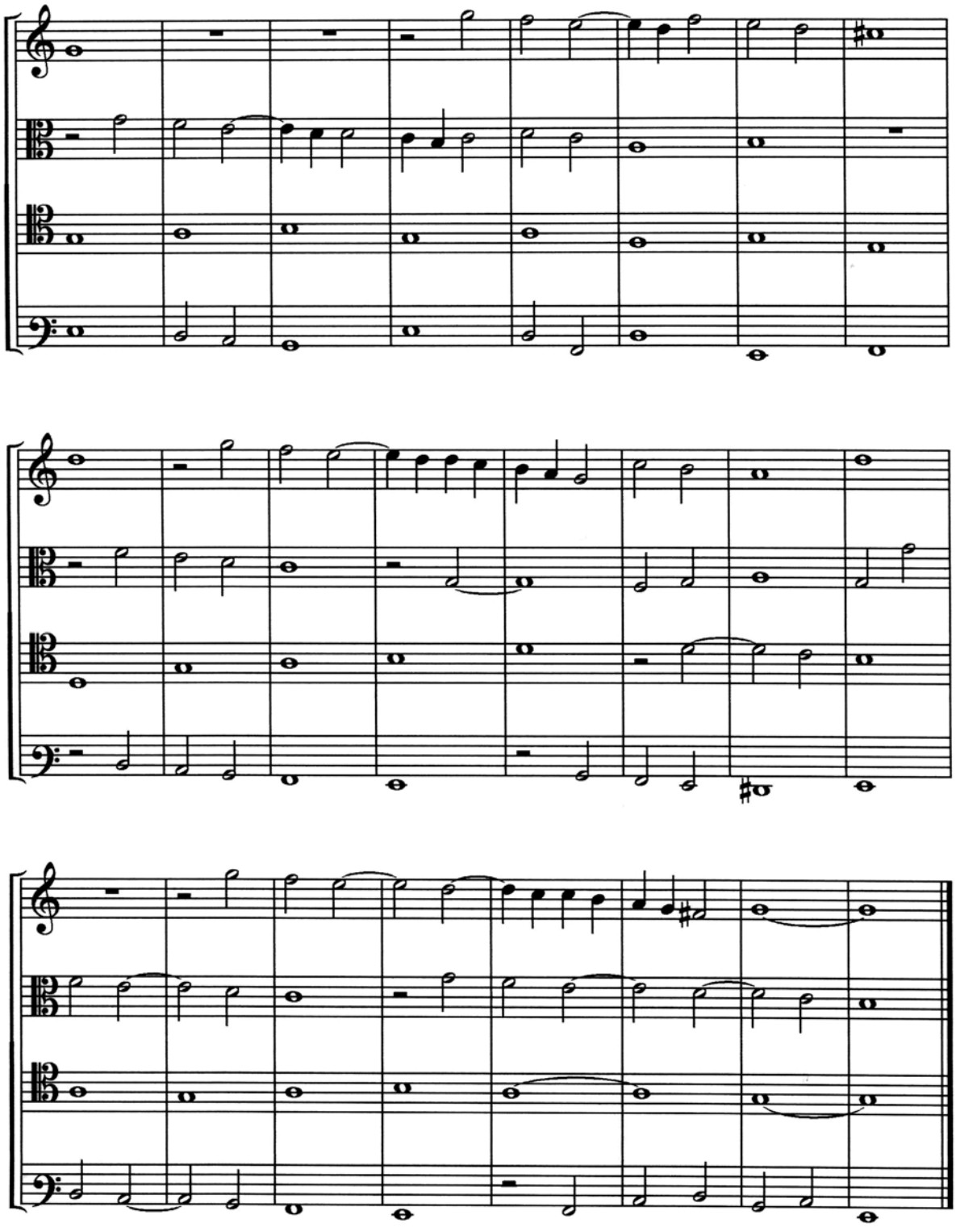
21

# "Agnus Dei"

**( fragment )**

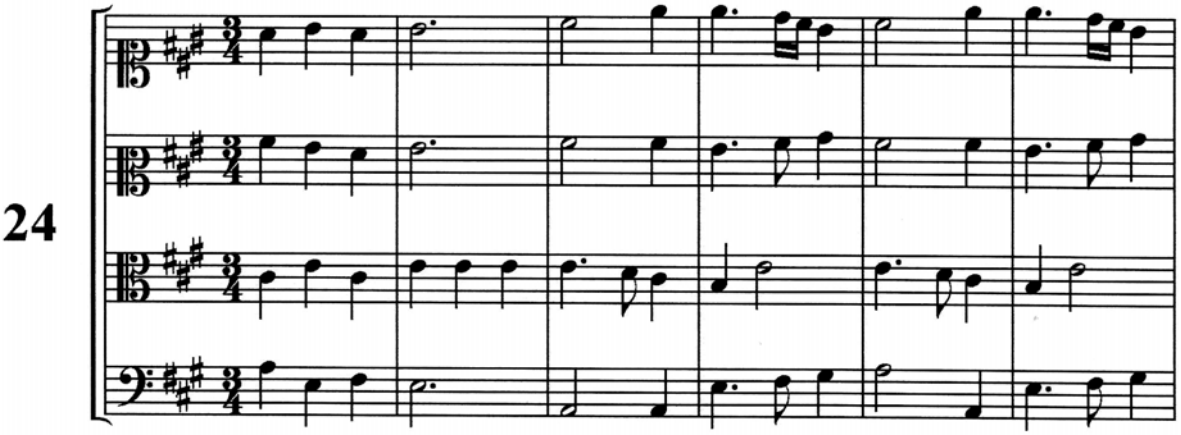
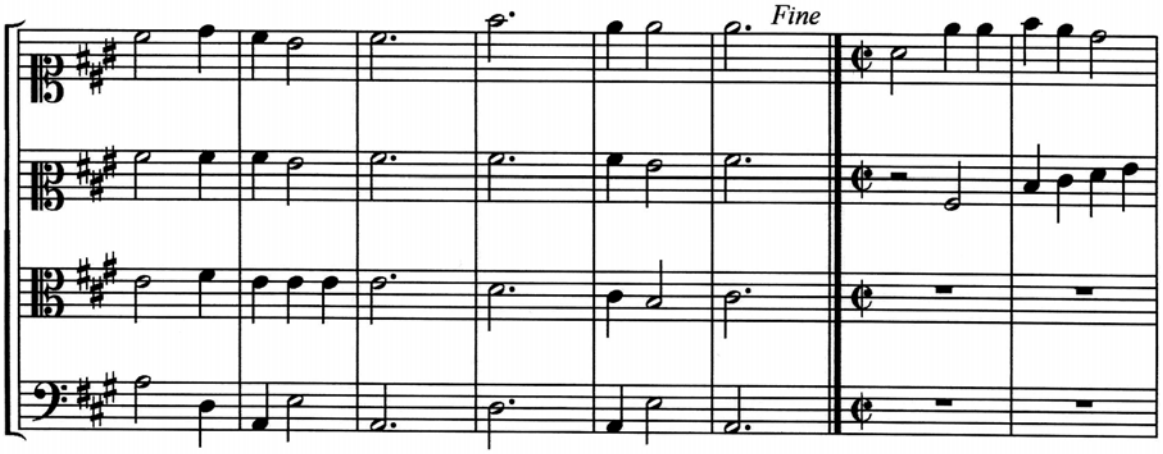
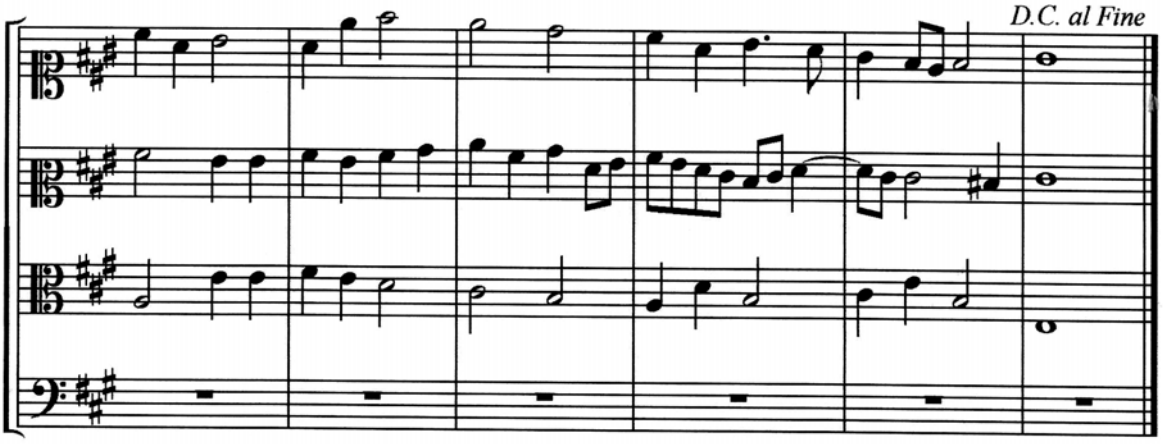
**Thomas Morley**

# "Two Alleluia"

## - Alleluia I -

John Taverner
( 1490 - 1545 )

23

# *C. CHEIA FA CU CELELALTE CHEI*
## "Regina Coeli"

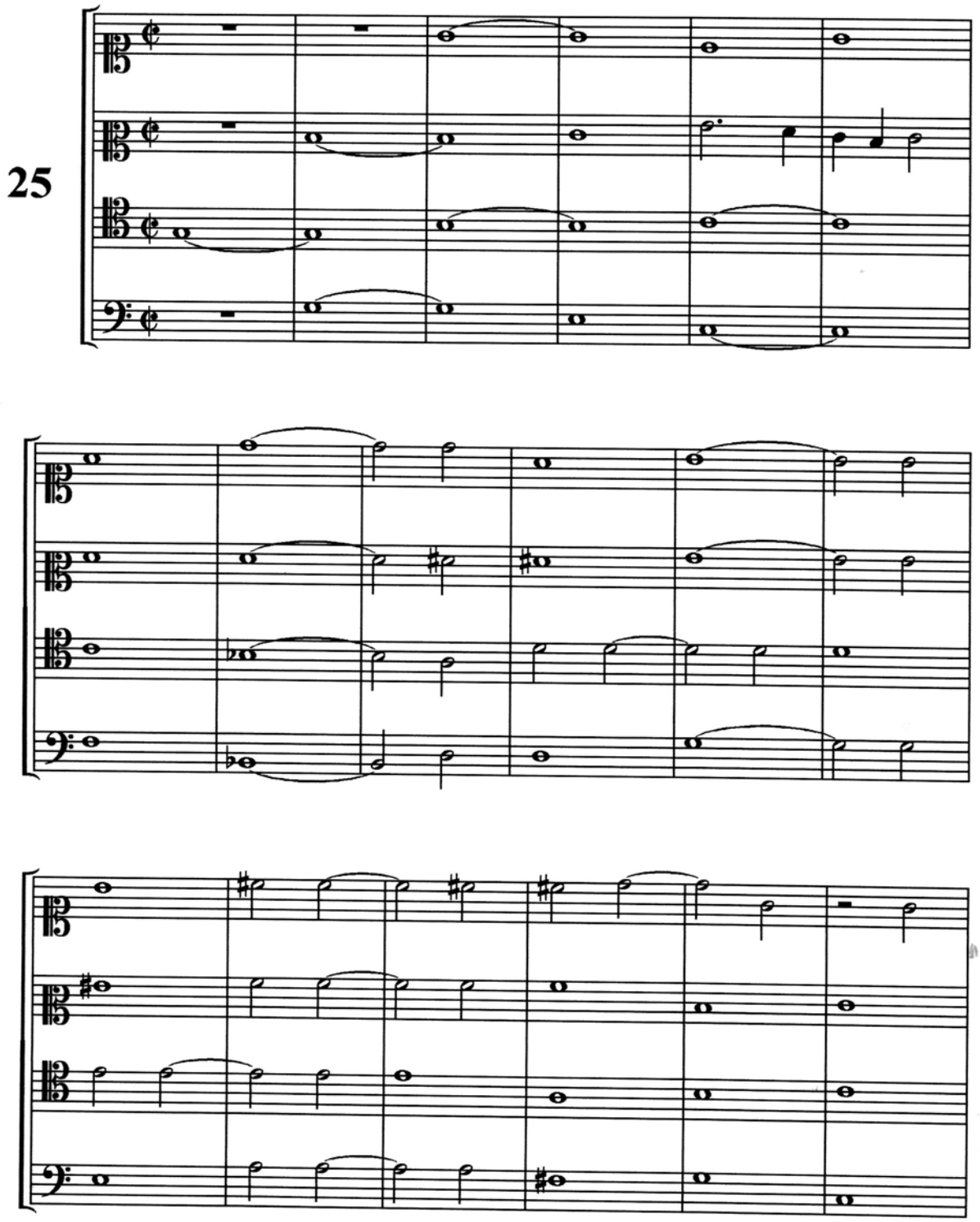
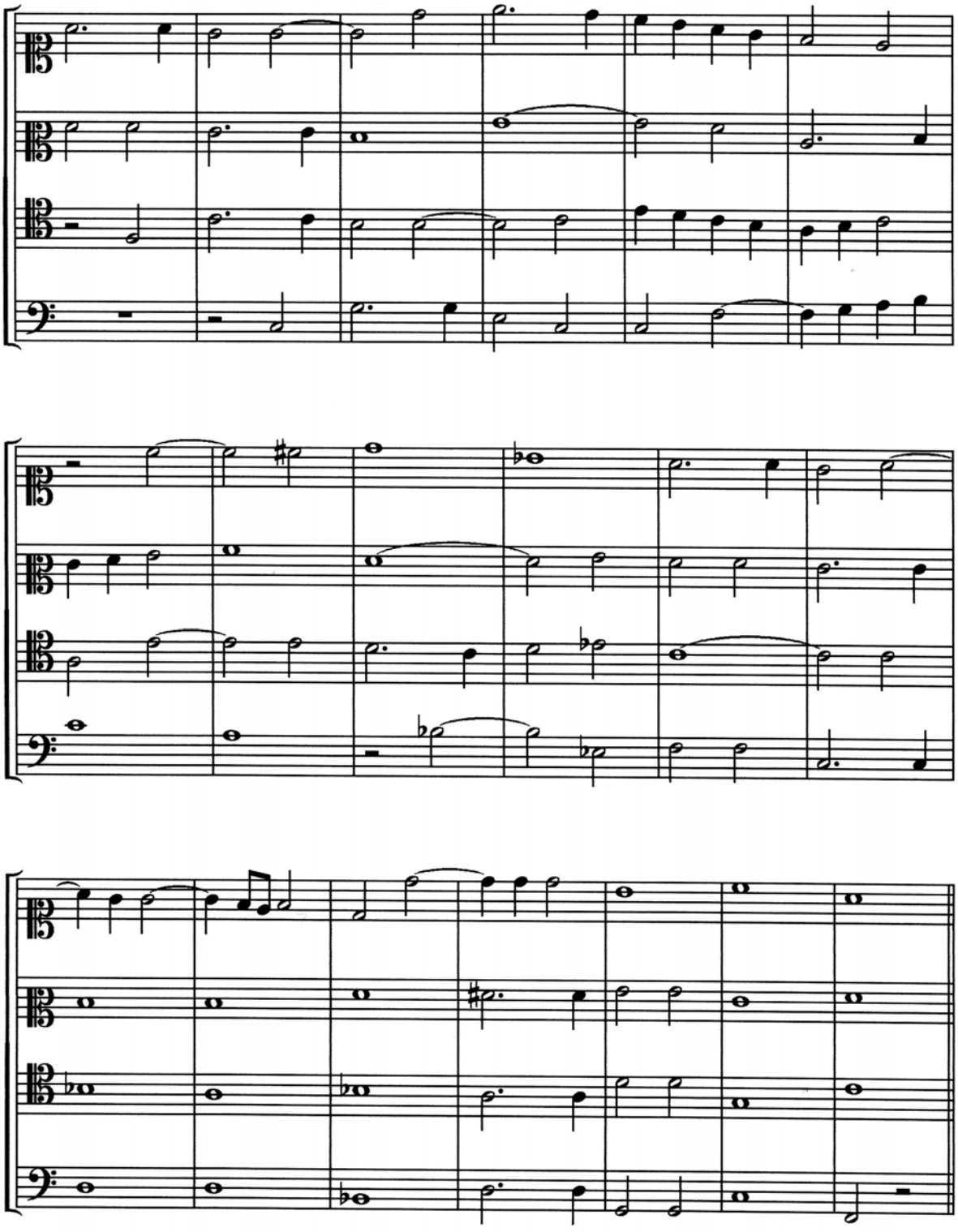
**Gregor Aichinger**

**24**

# "Prophetiae Sibyllarum - II"

## - Sibylla Libyca -

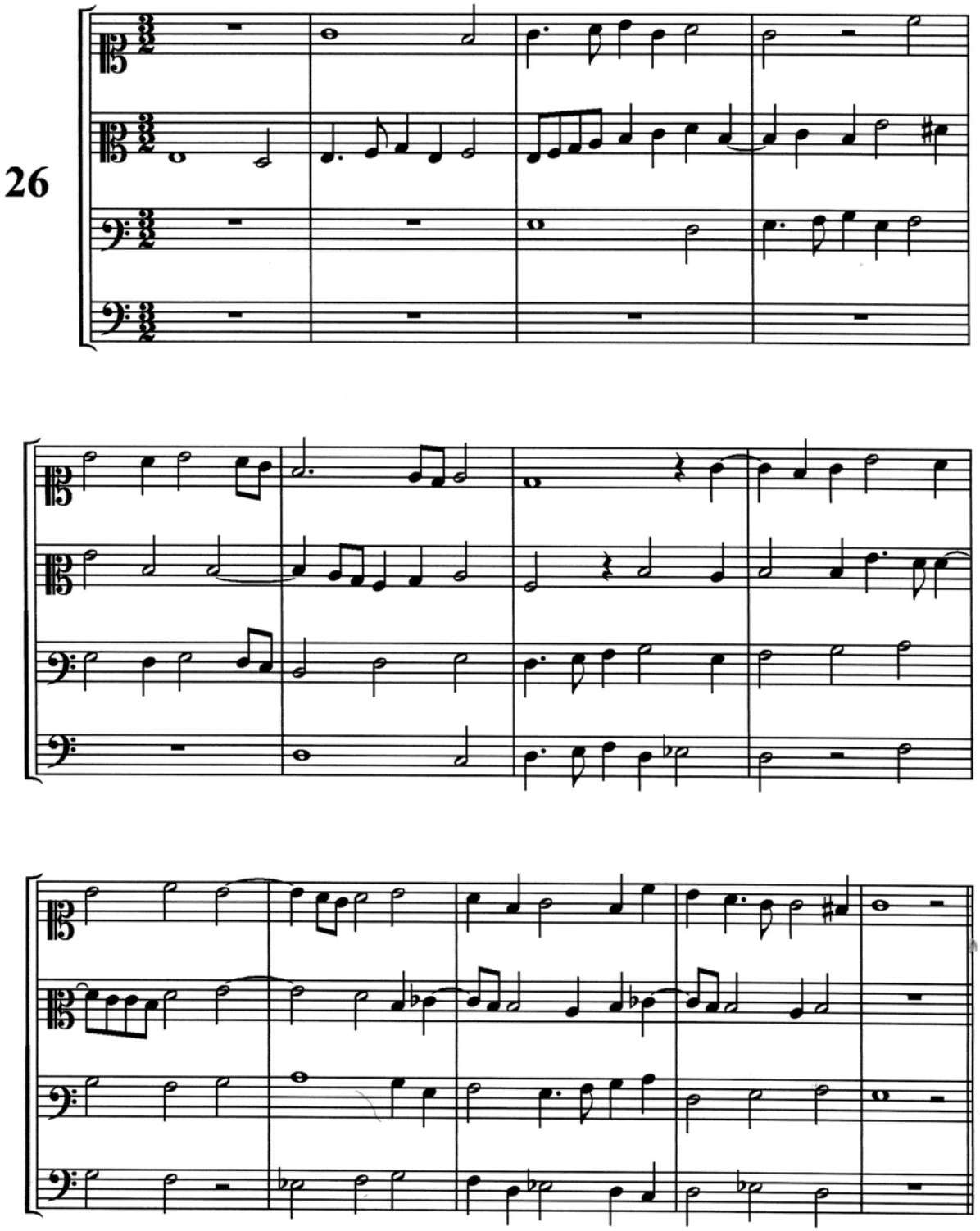
**Orlando di Lasso**

25



# "Missa Da Pacem - Agnus Dei I"

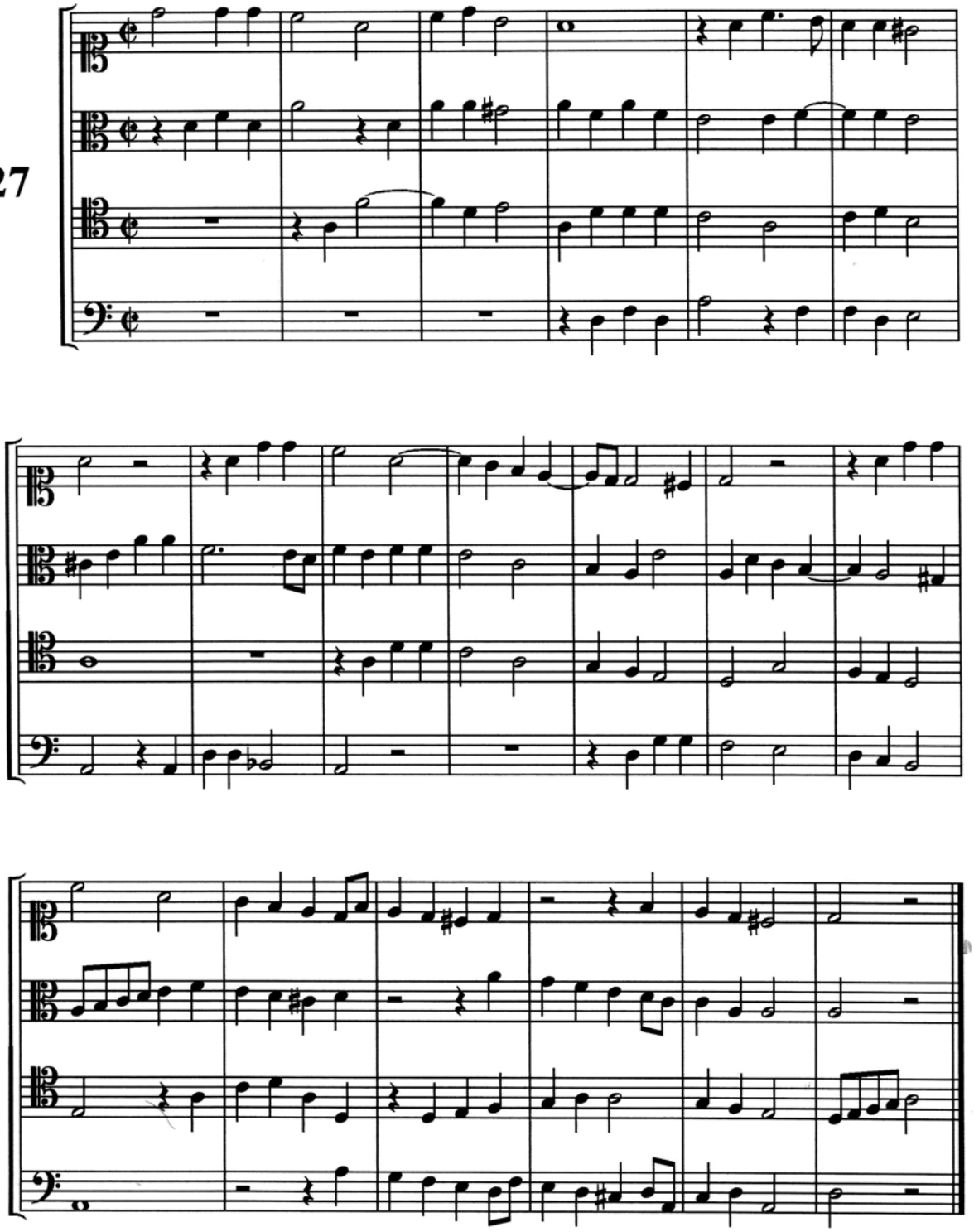
**( fragment )**

**Josquin des Pres**

# "Cantate Domino canticum novum"

( fragment )

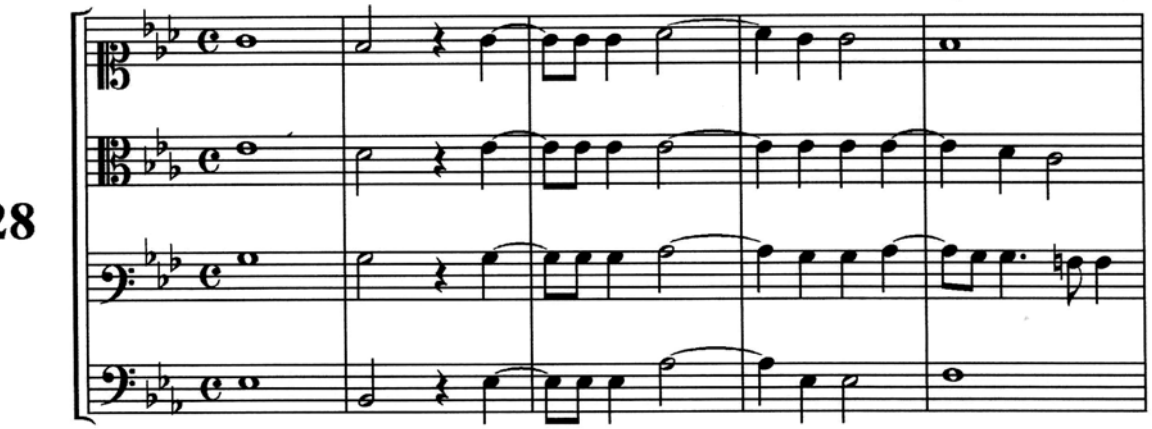
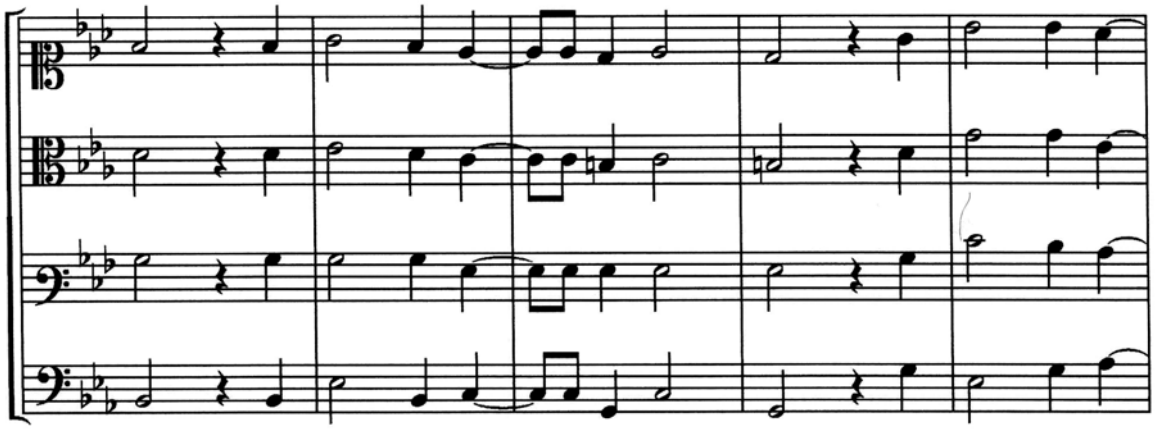
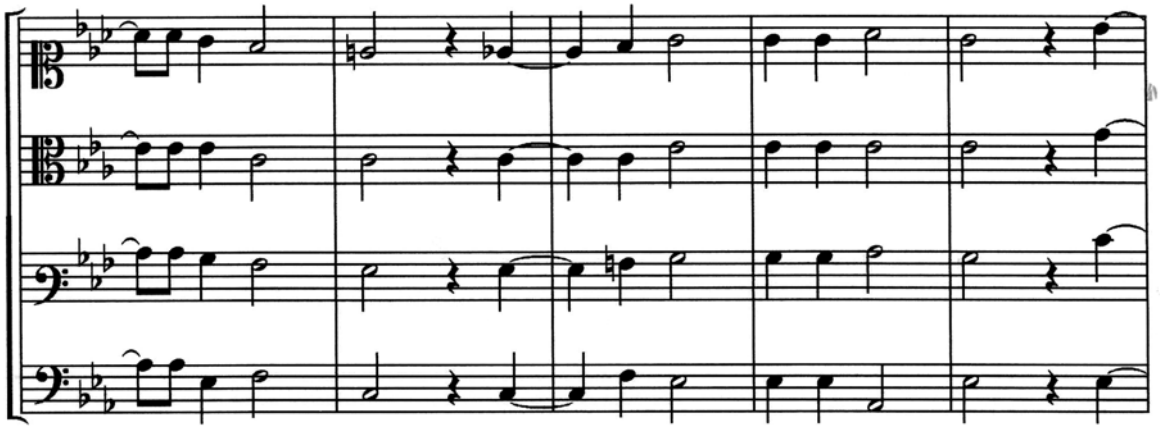
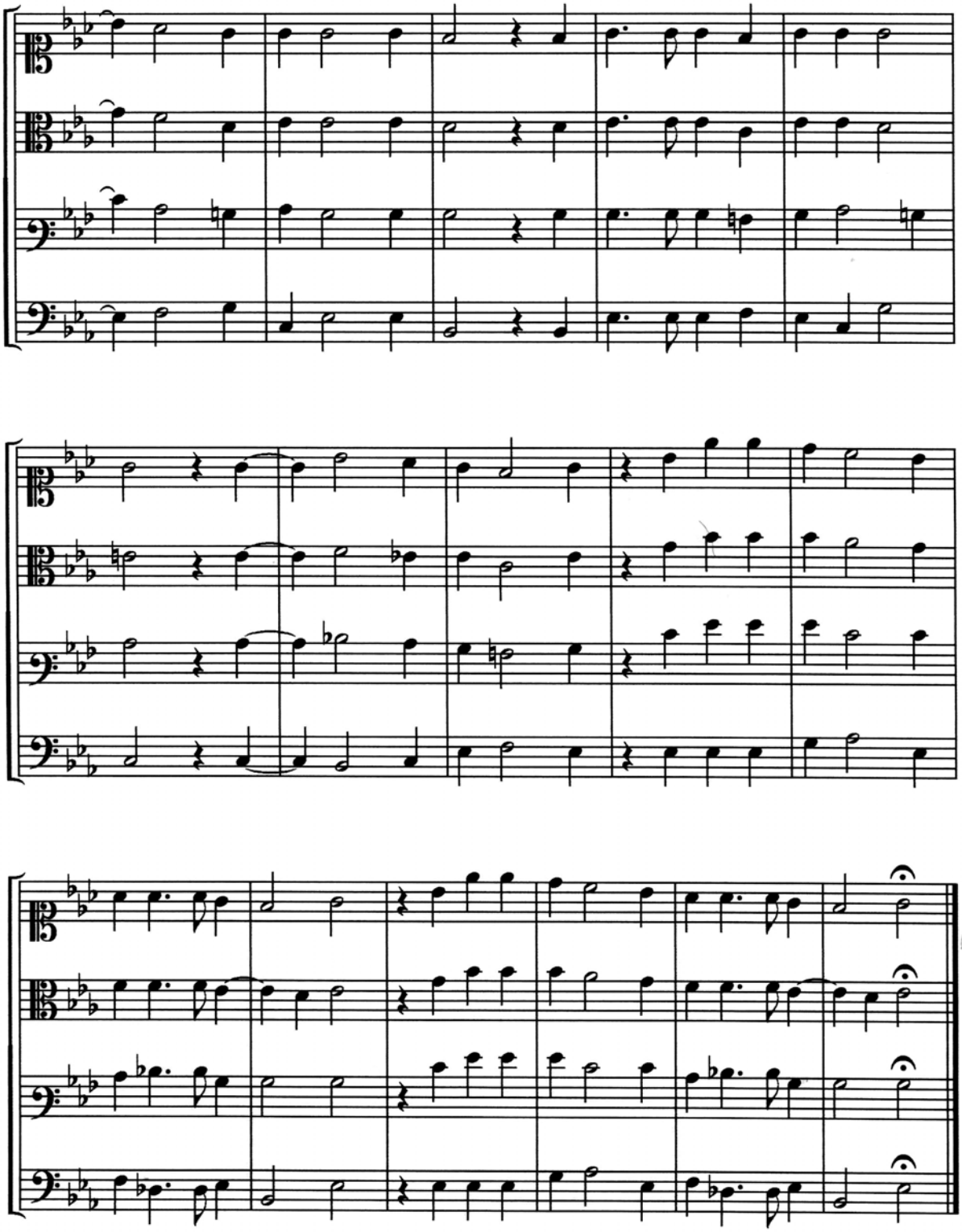
Jan Pietersson Sweelinck

( 1562 - 1621 )

27

# "Ecce quomodo moritur justus"

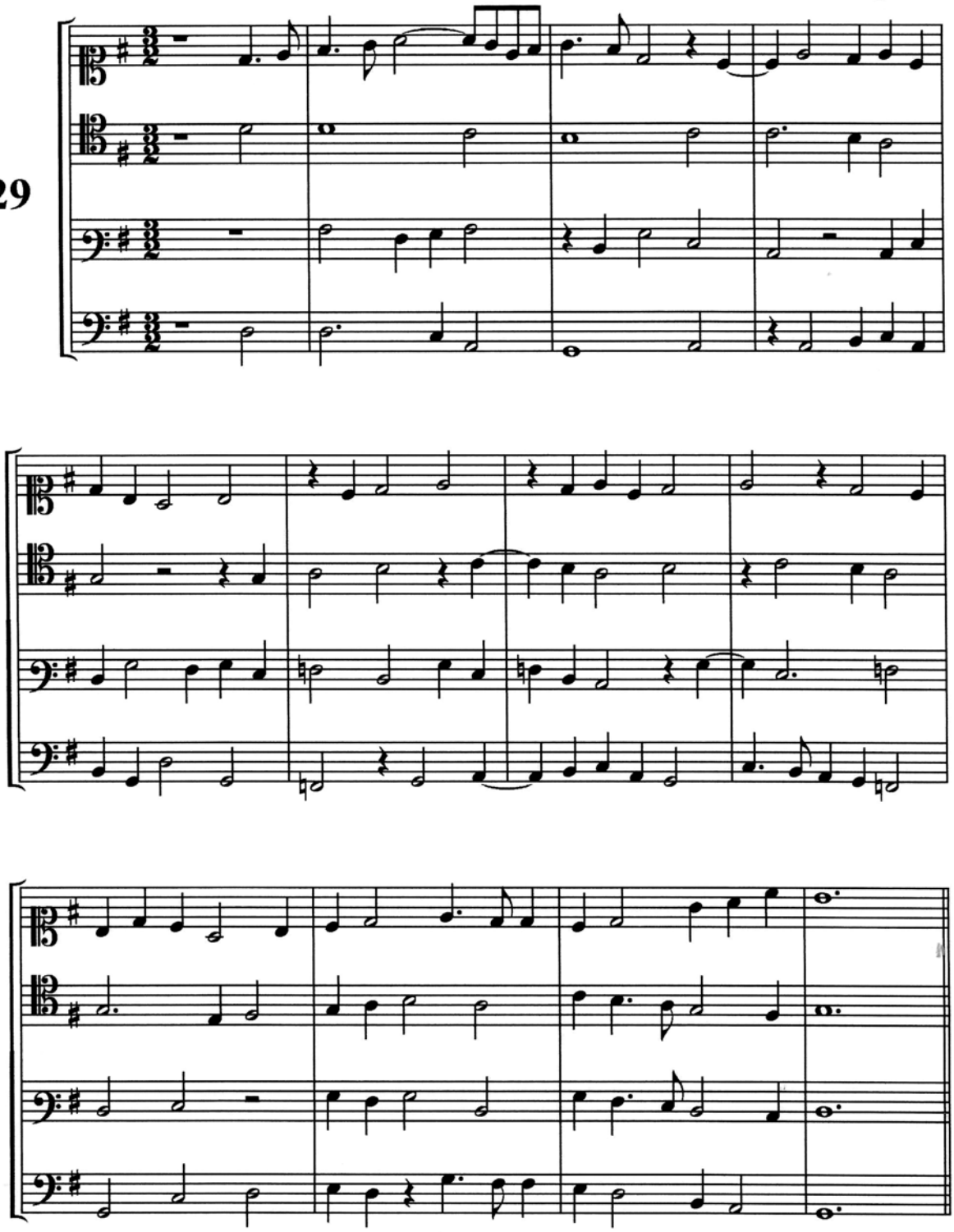
## - Motet -

**Jacob Handl**
**( 1550 - 1591 )**

**28**

# "Alma Redemptoris Mater"

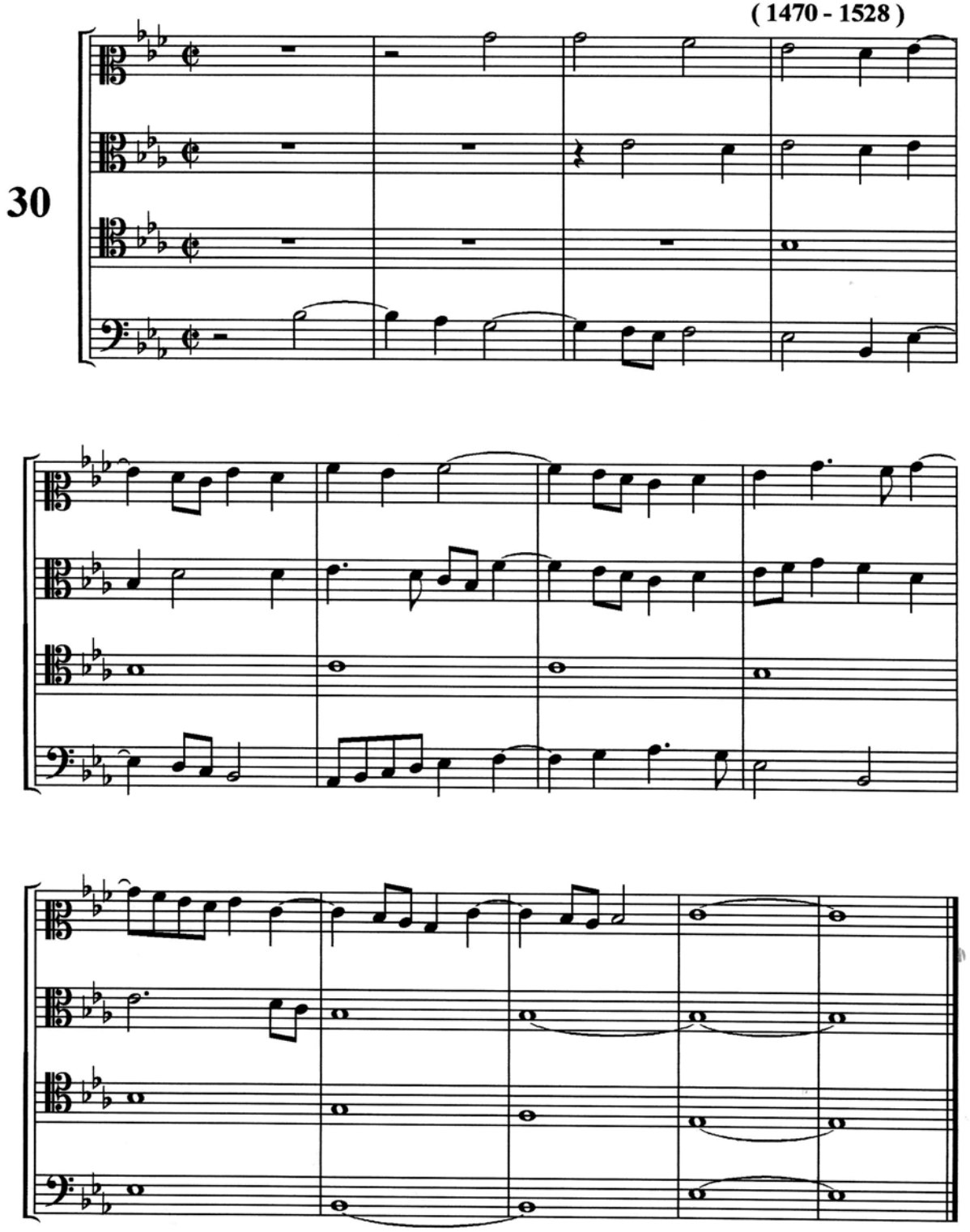
**( fragment )**

**Johannes Ockeghem**

29

# "Missa El Ojo - Agnus Dei"

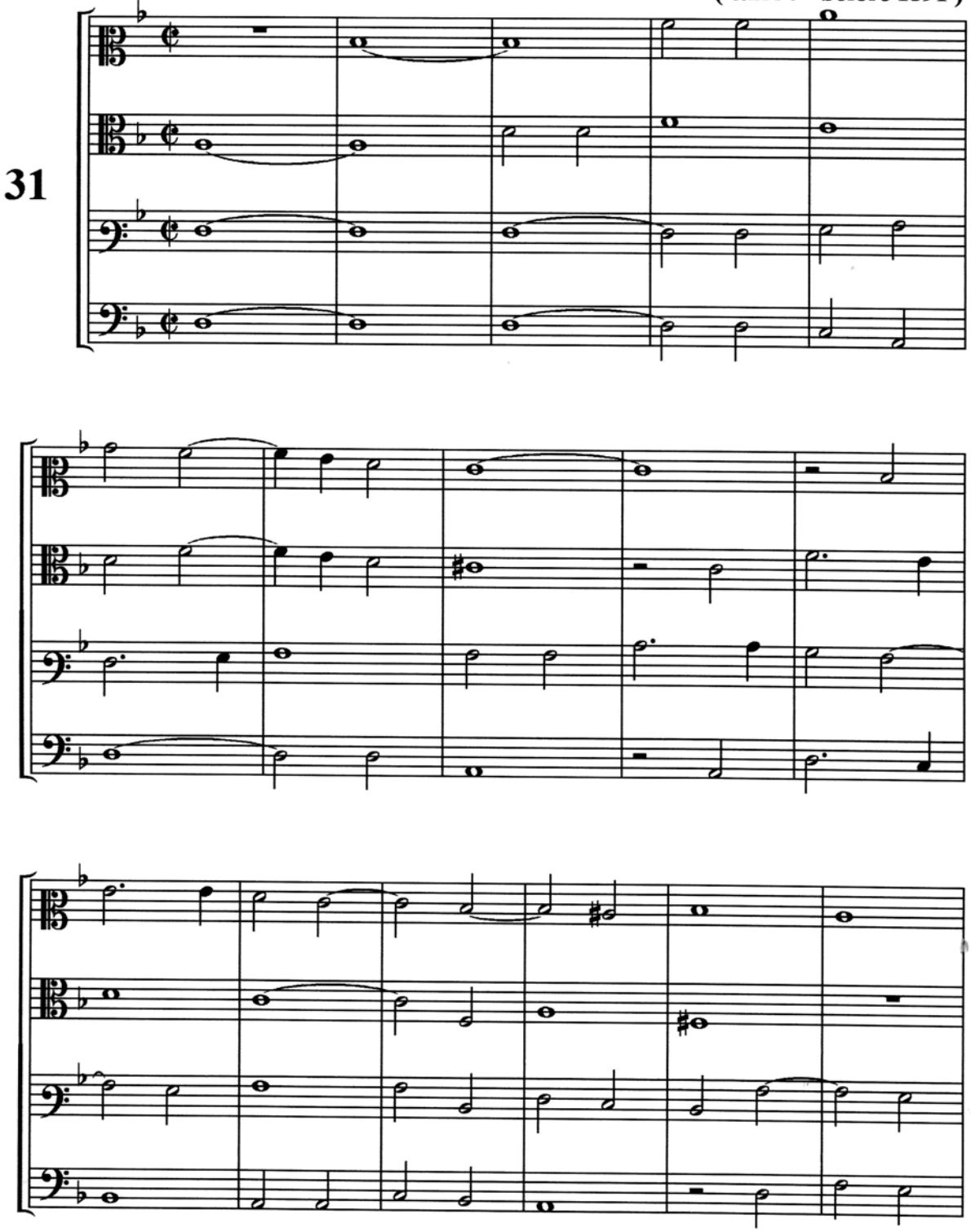
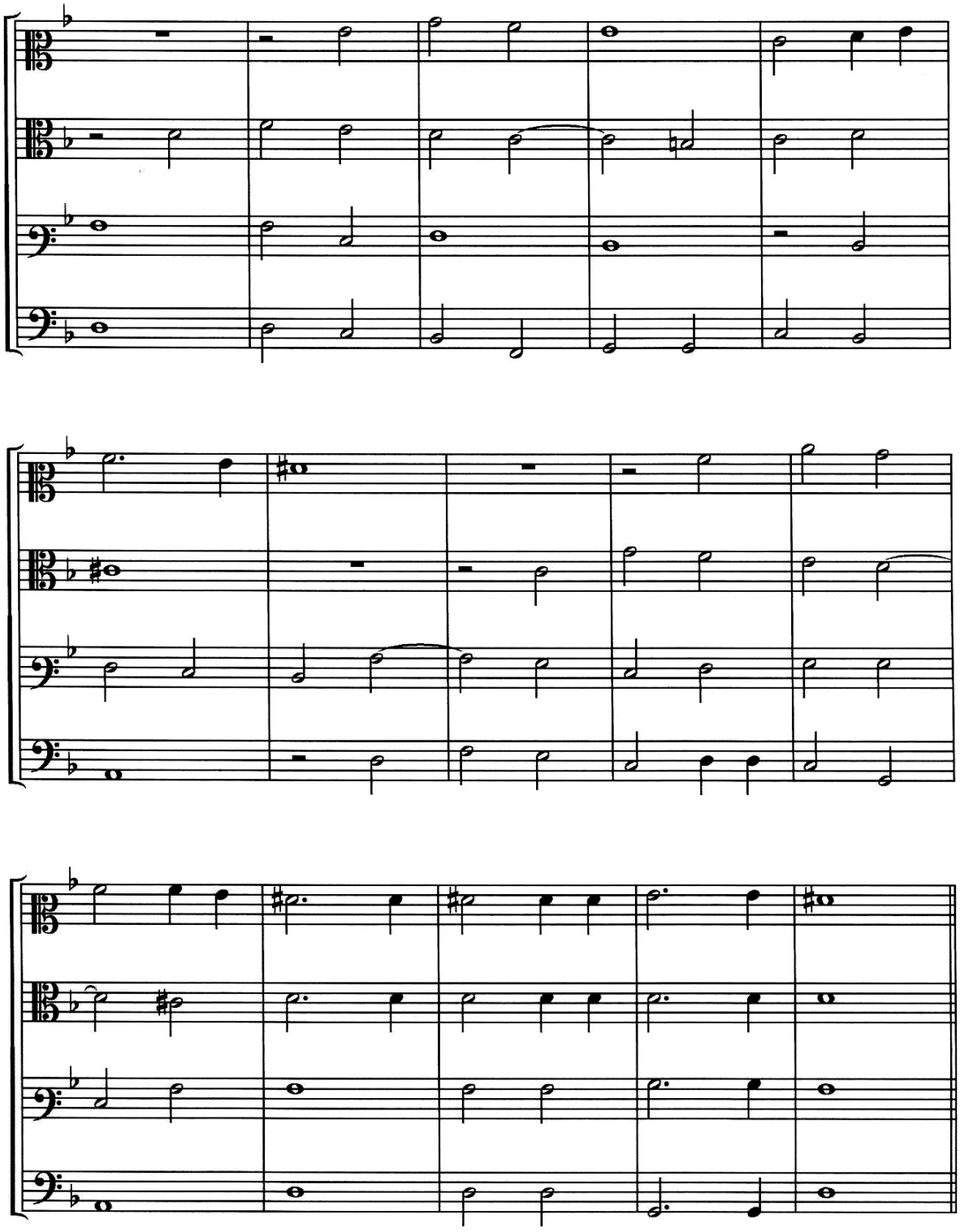
**( fregment final )**

**Francisco de Penalosa**

**( 1470 - 1528 )**

# "O Lord the maker"

( fragment )

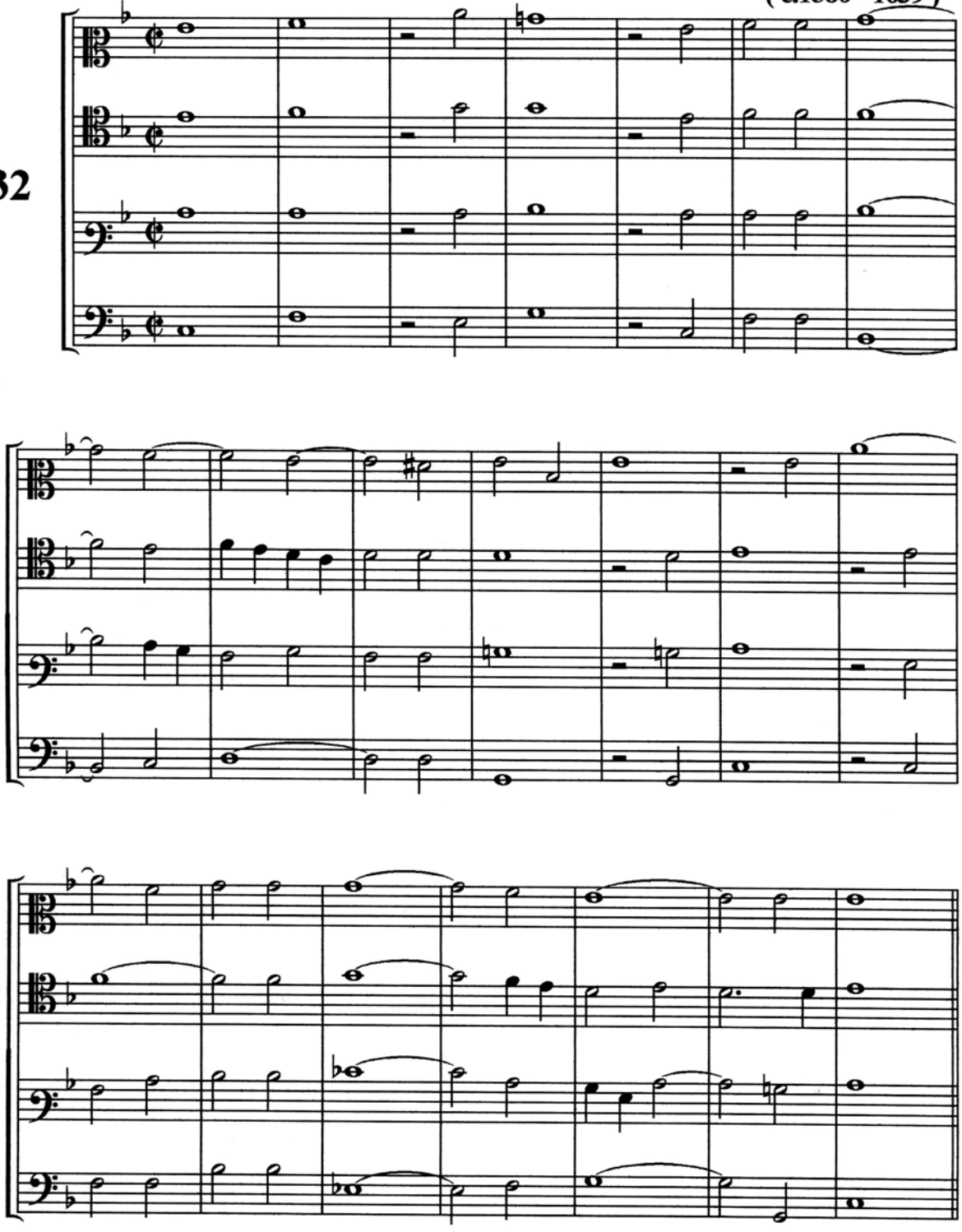
William Mundy

( c.1530 - before 1591 )

# "Also hat Gott die Welt geliebt"

( fragment )

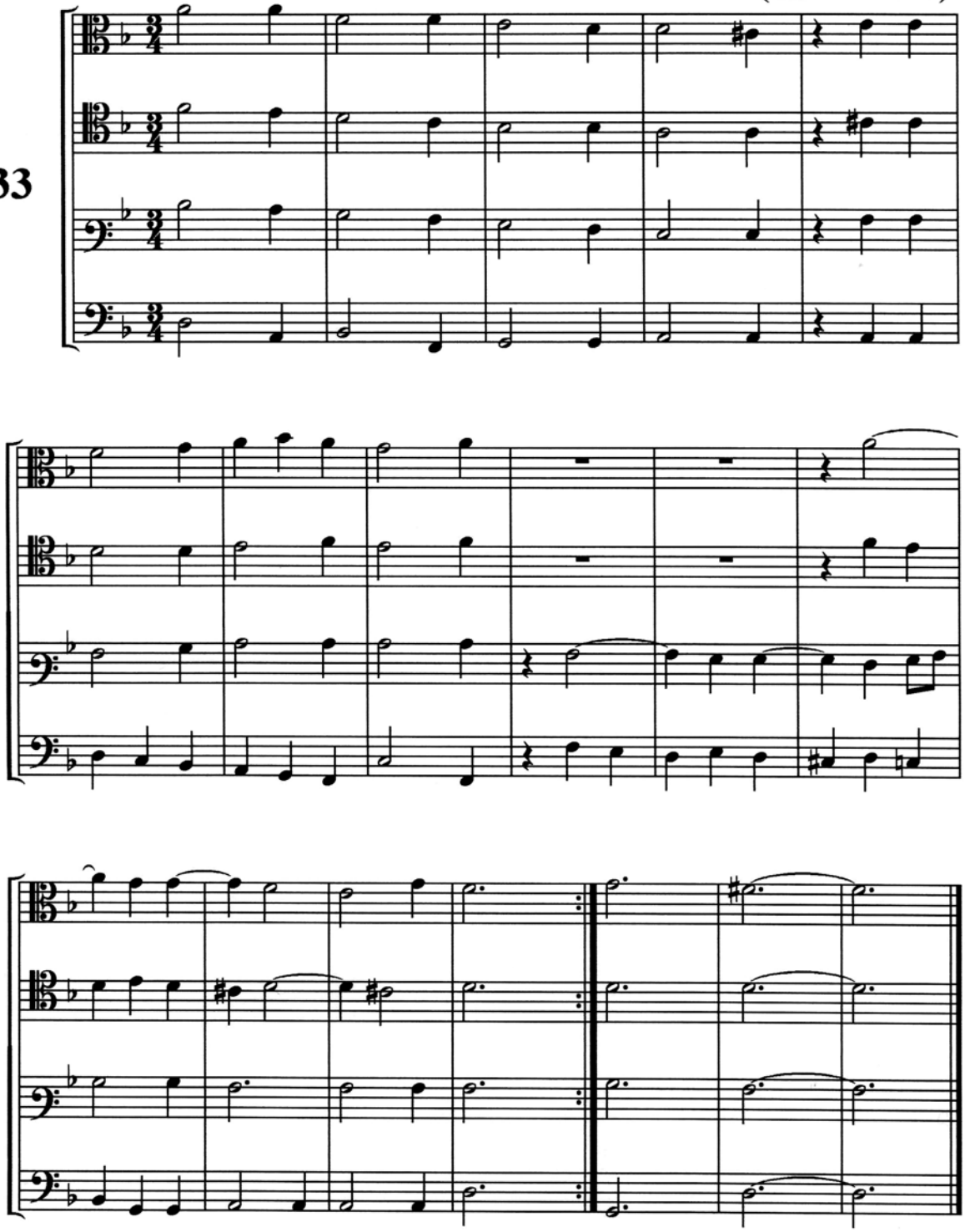
Melchior Franck

( c.1580 - 1639 )

32

# "Stabat Mater"

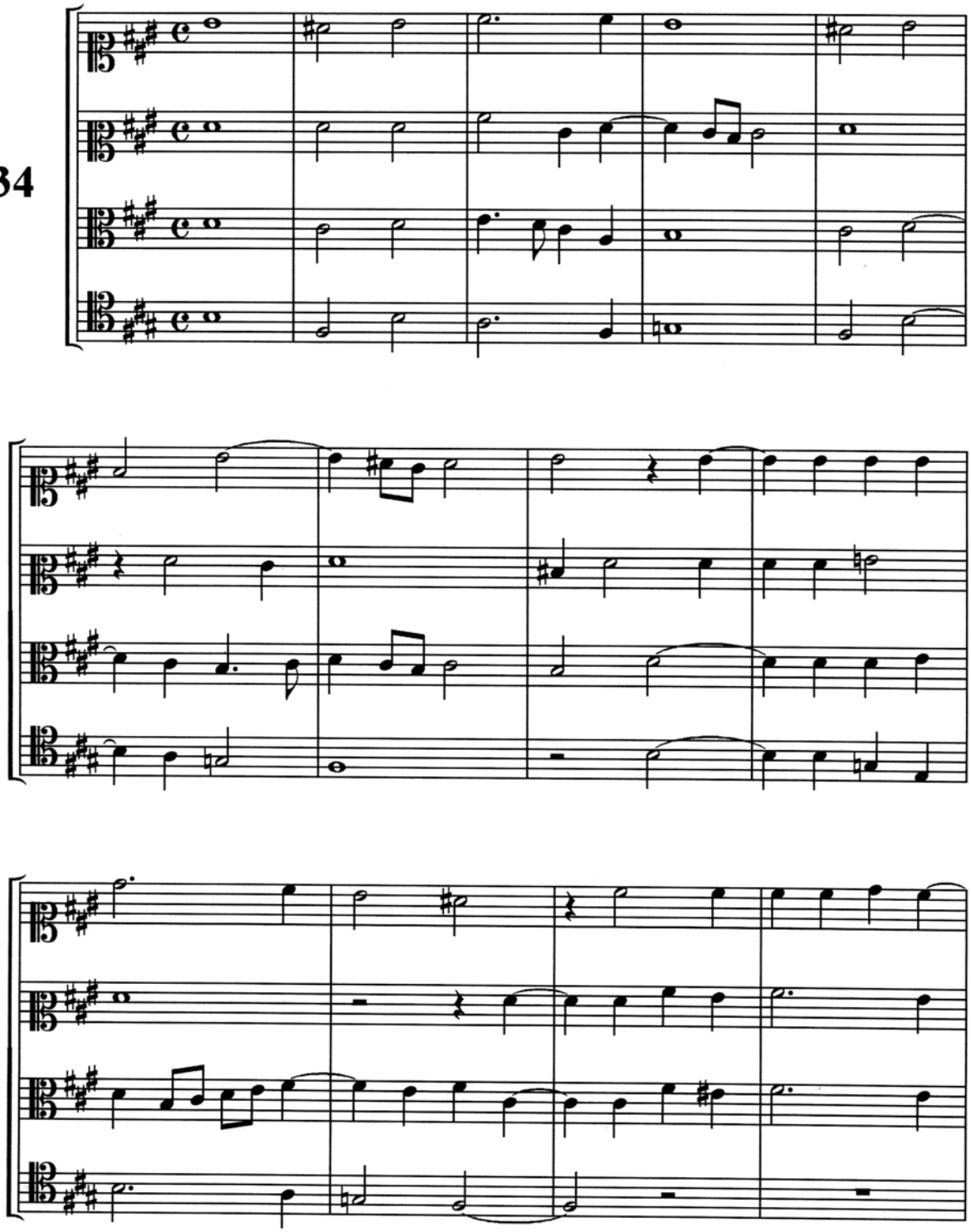
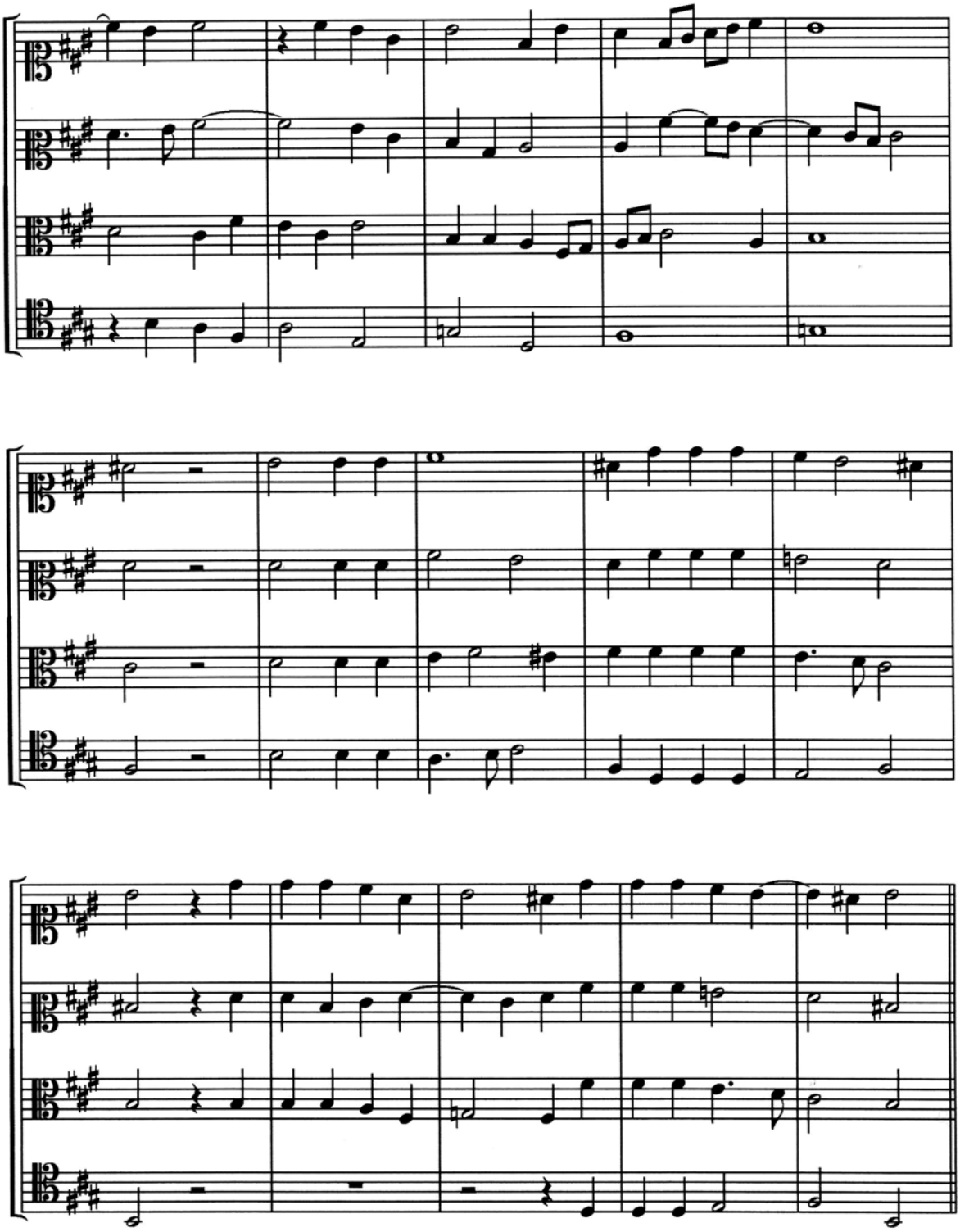
## - Motet -

**Estevao de Brito**
**( ca.1575 - 1644 )**

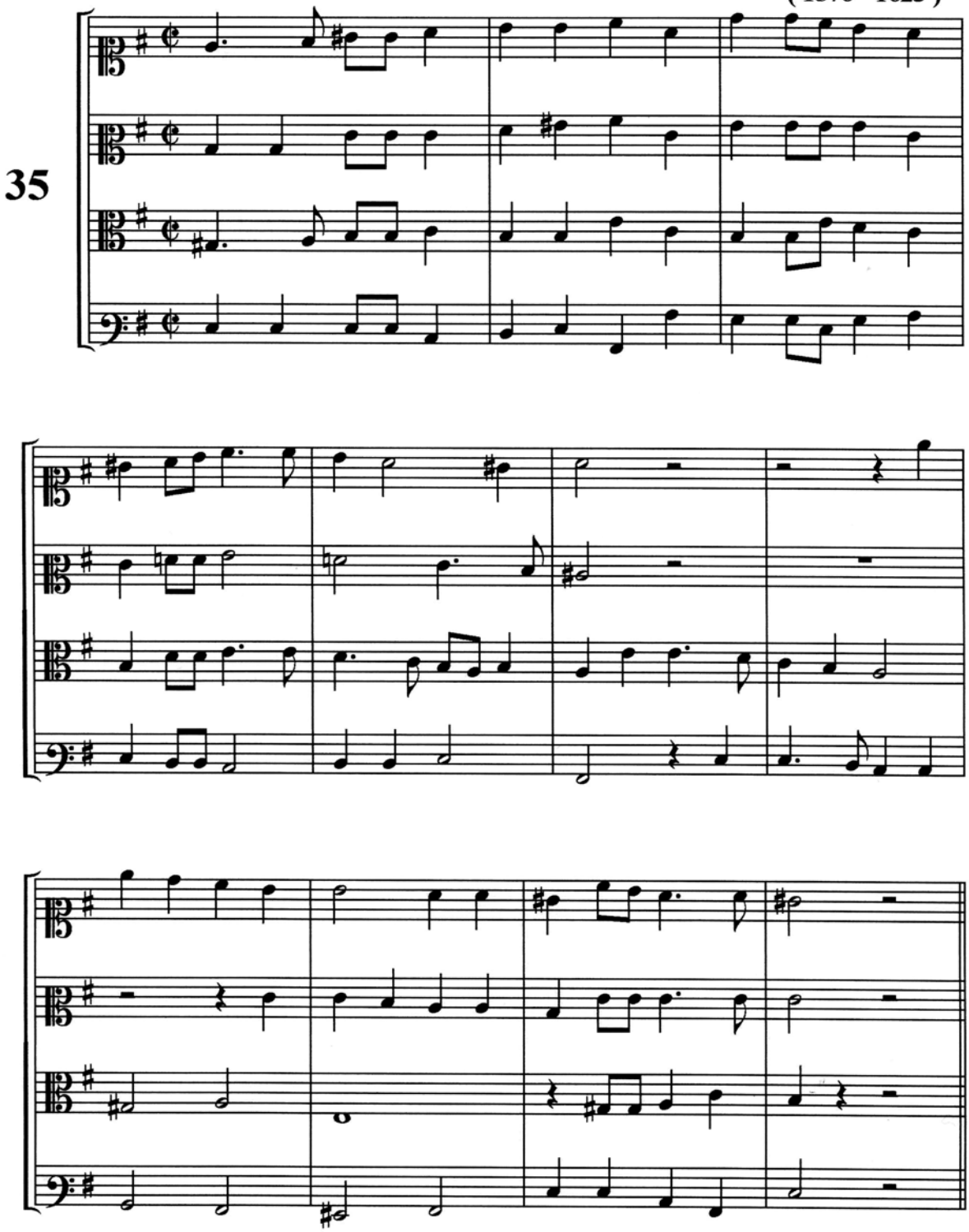
33

## *D. COMBINAREA CELORLALTE CHEI*

## "Vere Languores"

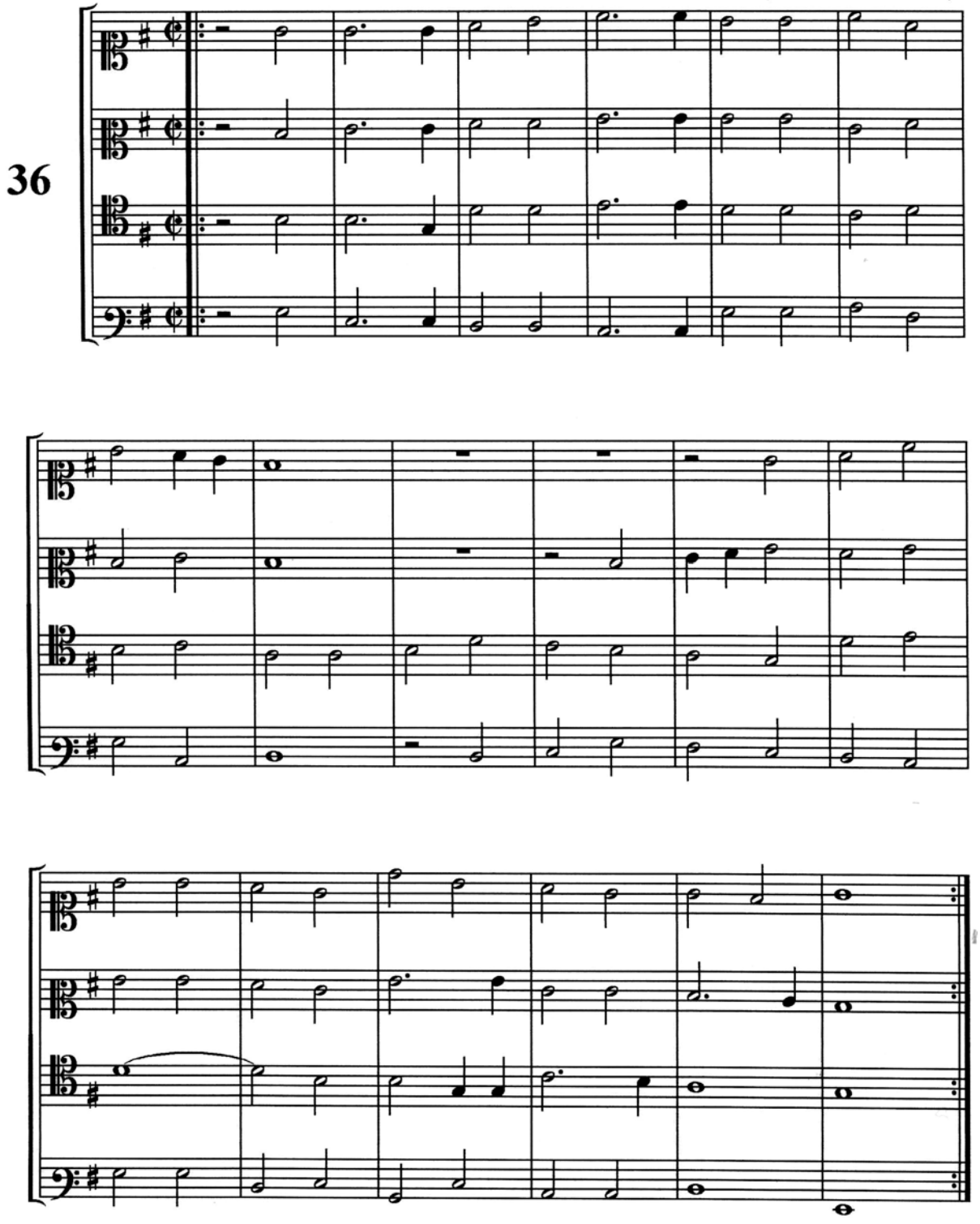
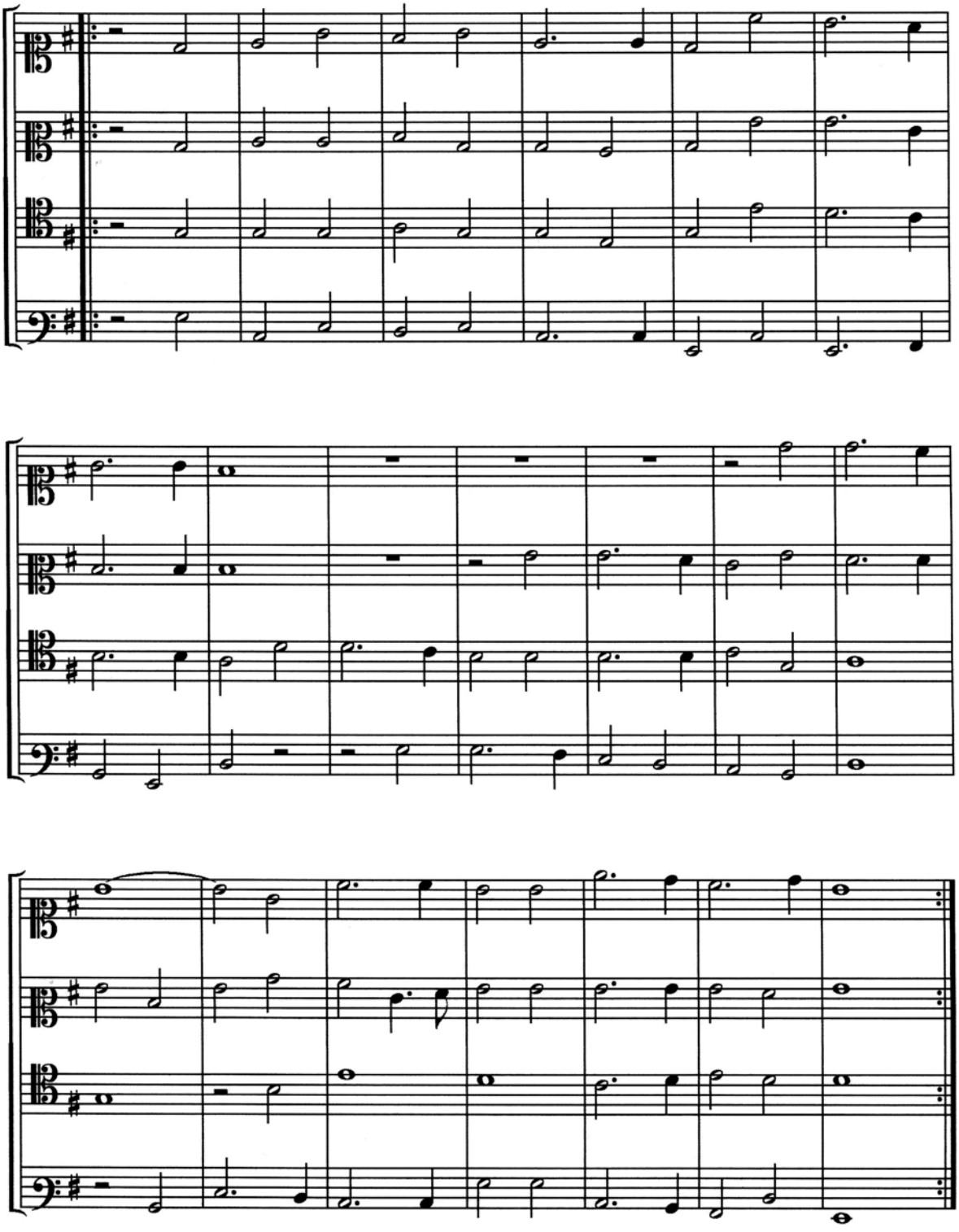
**Tomas Luis de Victoria**

**34**

# "Let Thy Merciful Ears O Lord"

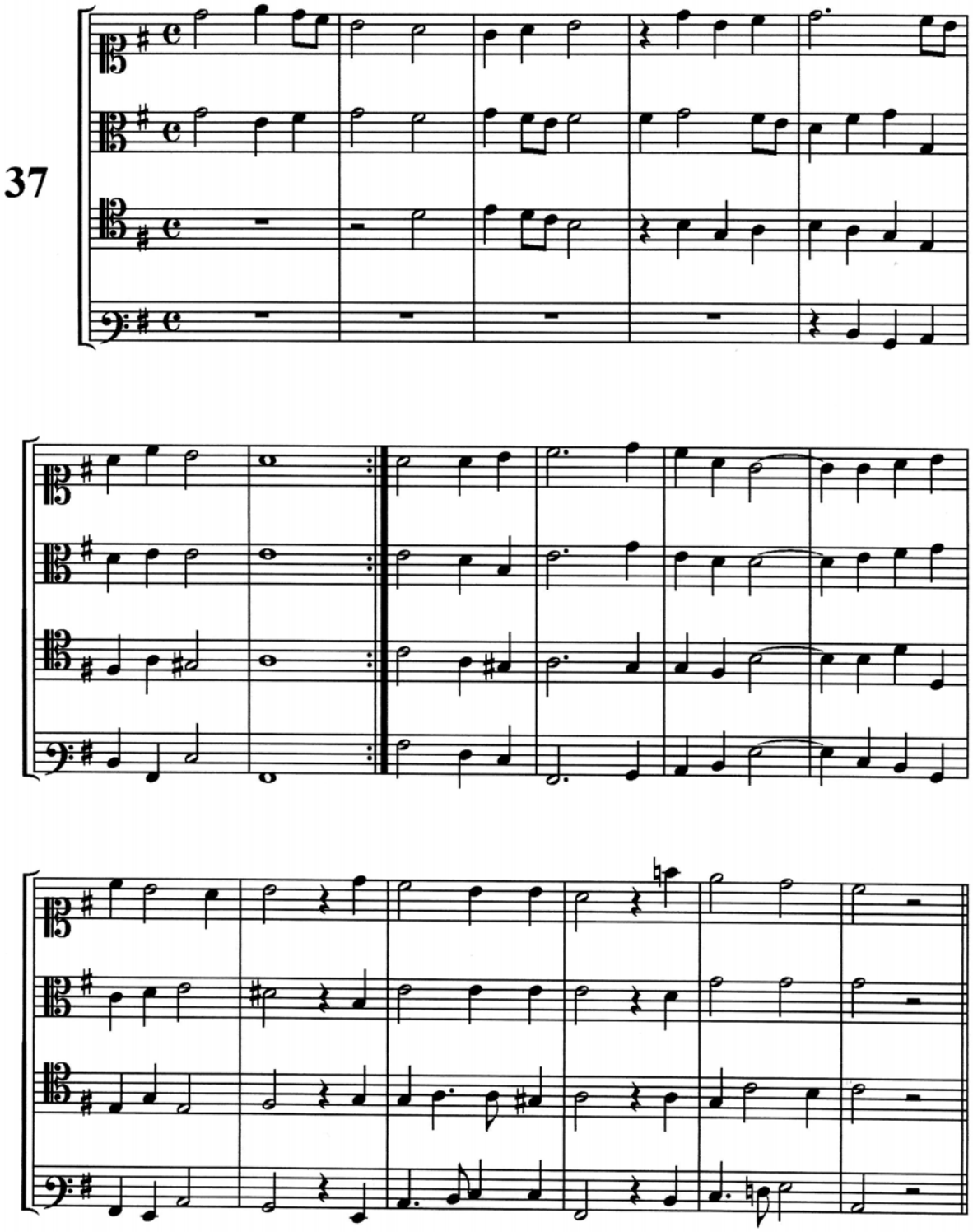
## - Anthem -

Thomas Weelkes
( 1576 - 1623 )

# "Laudate Nomen Domini"

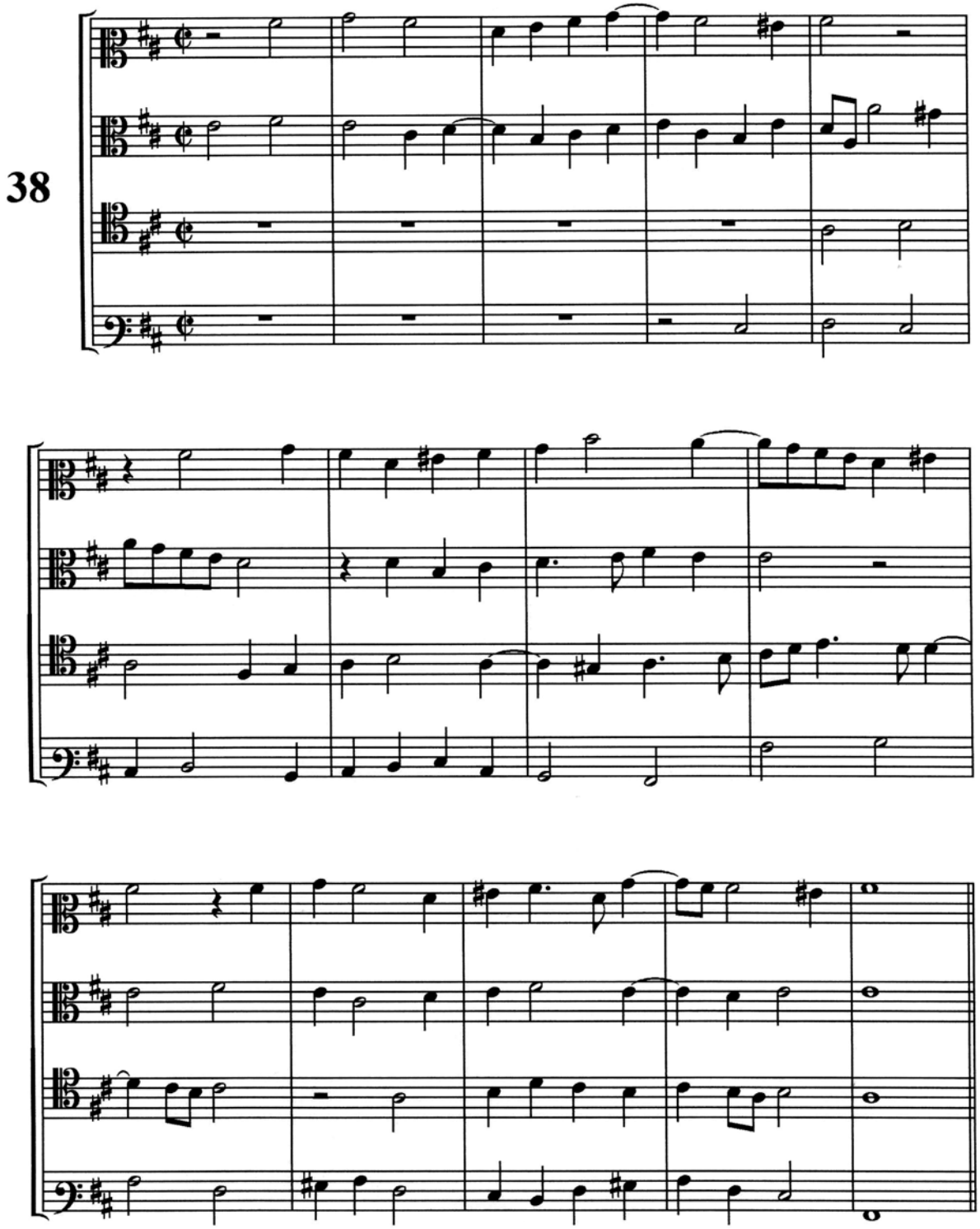
## - Motet -

**Christopher Tye**
**( ca.1505 - 1571 )**

# "Lobt Gott mit Schall"

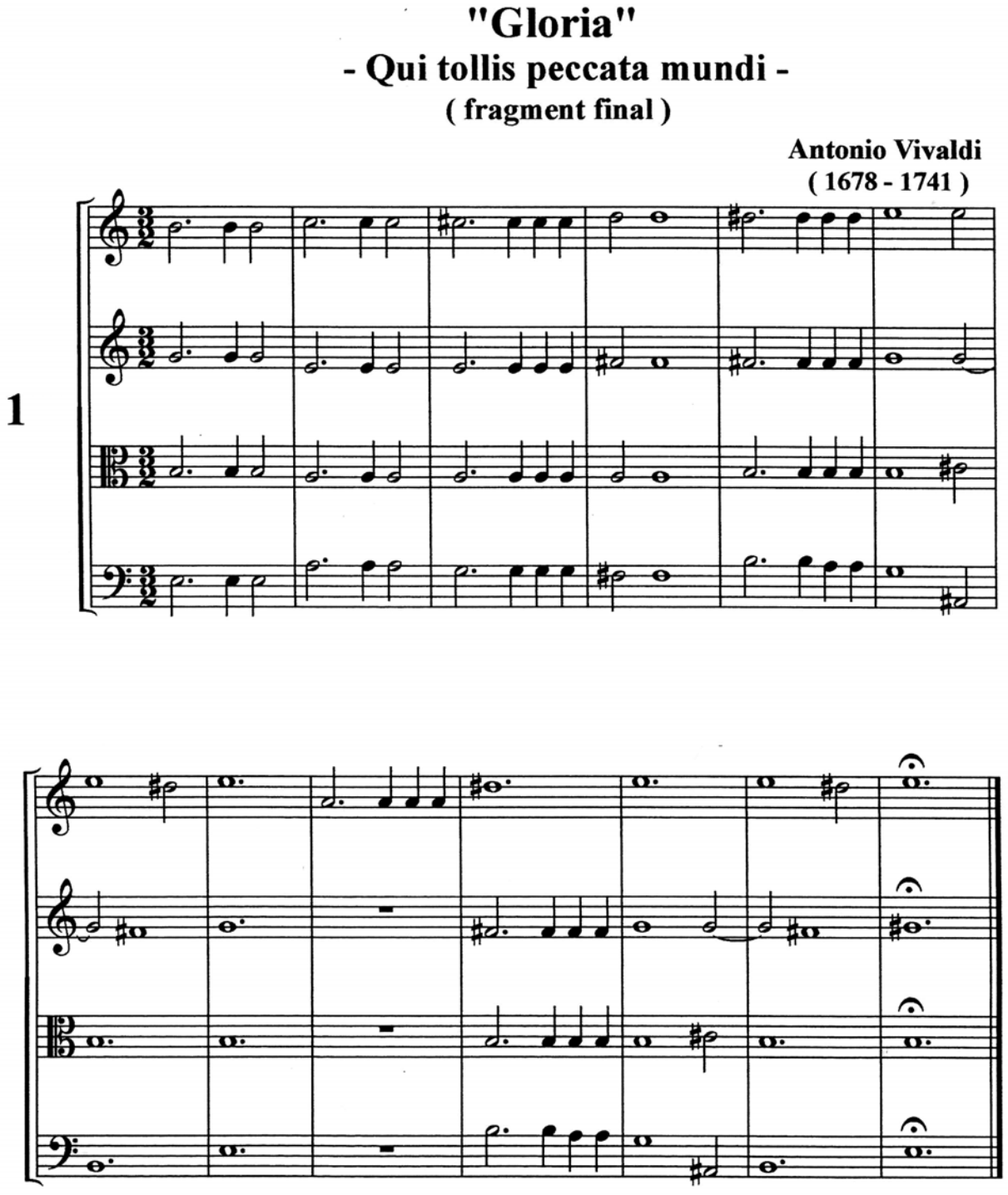
**( fragment )**

**Heinrich Schutz**

# "Missa Iste confesor "

## - Kyrie -

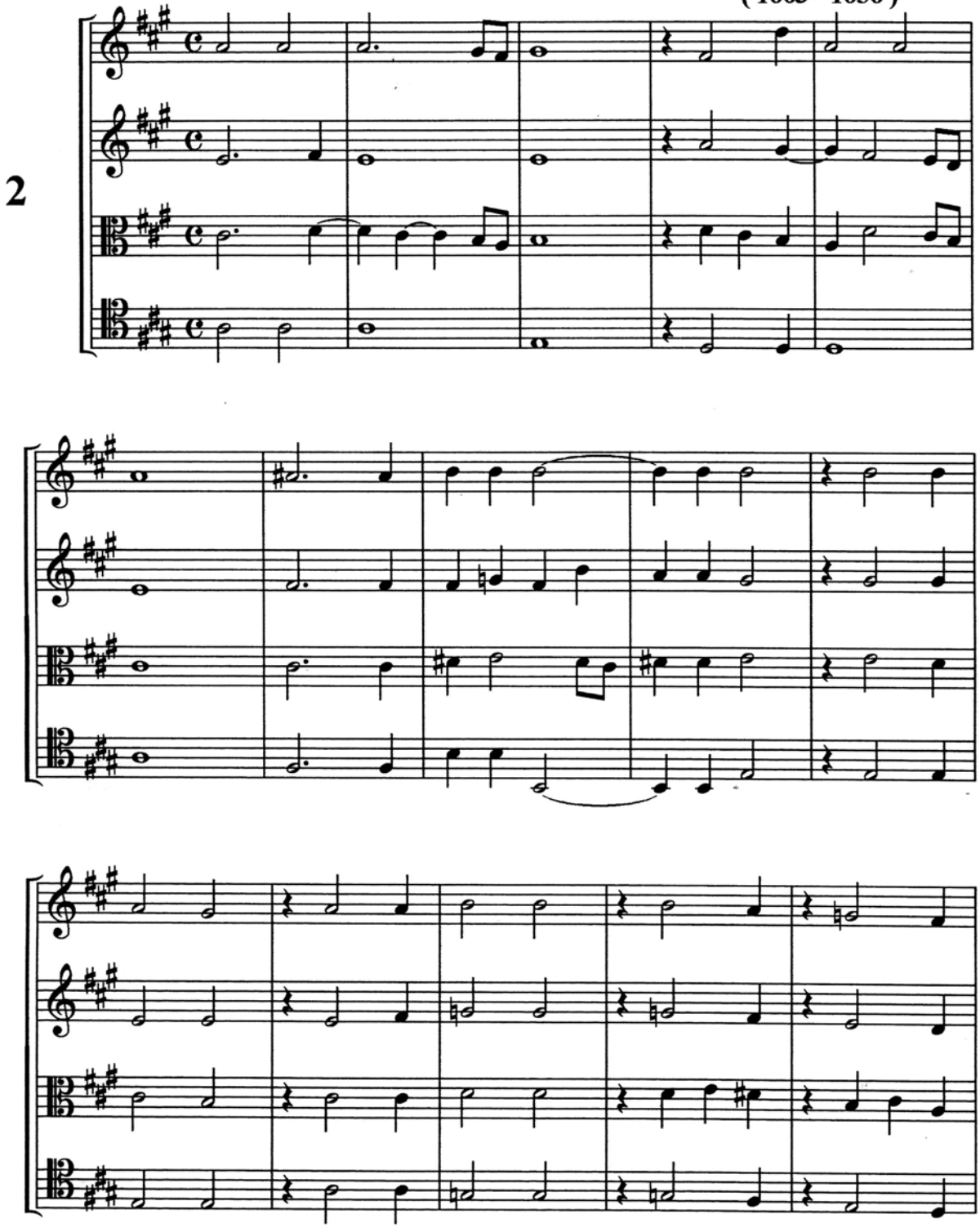
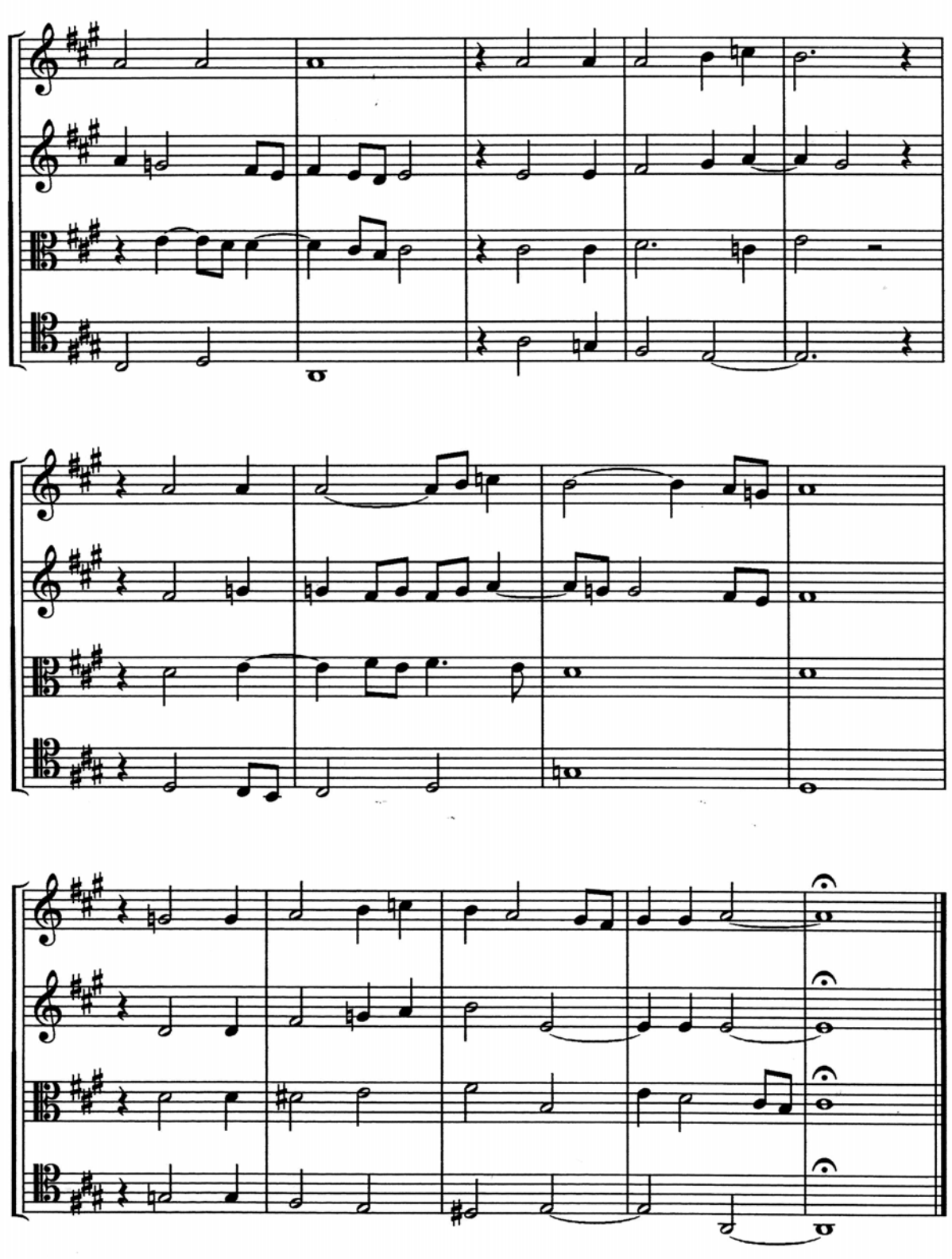
**Giovanni Pierluigi da Palestrina**

Capitolul V

# TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI. CHEILE UNUI CVARTET DE COARDE**



# "Crux Fidelis"

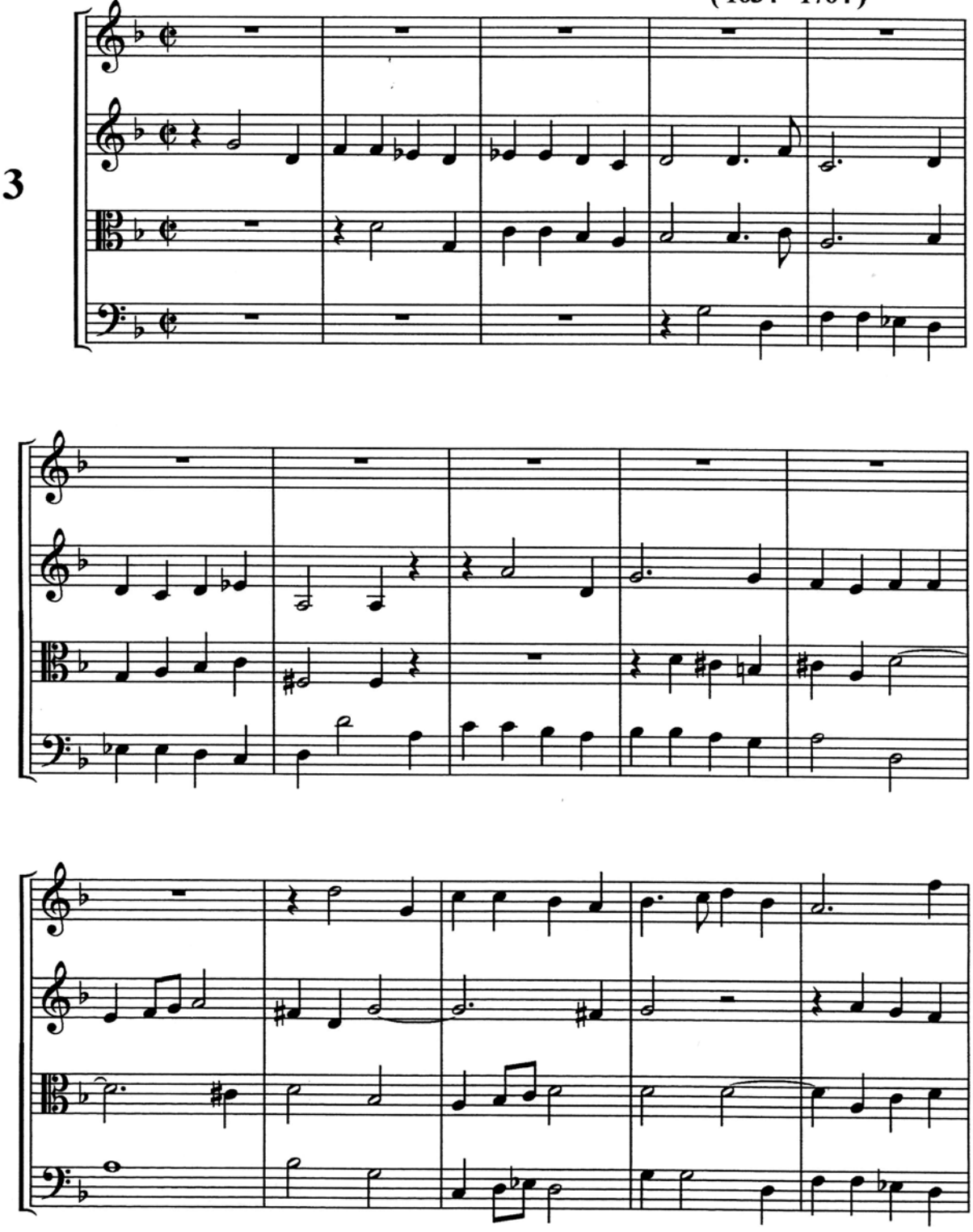
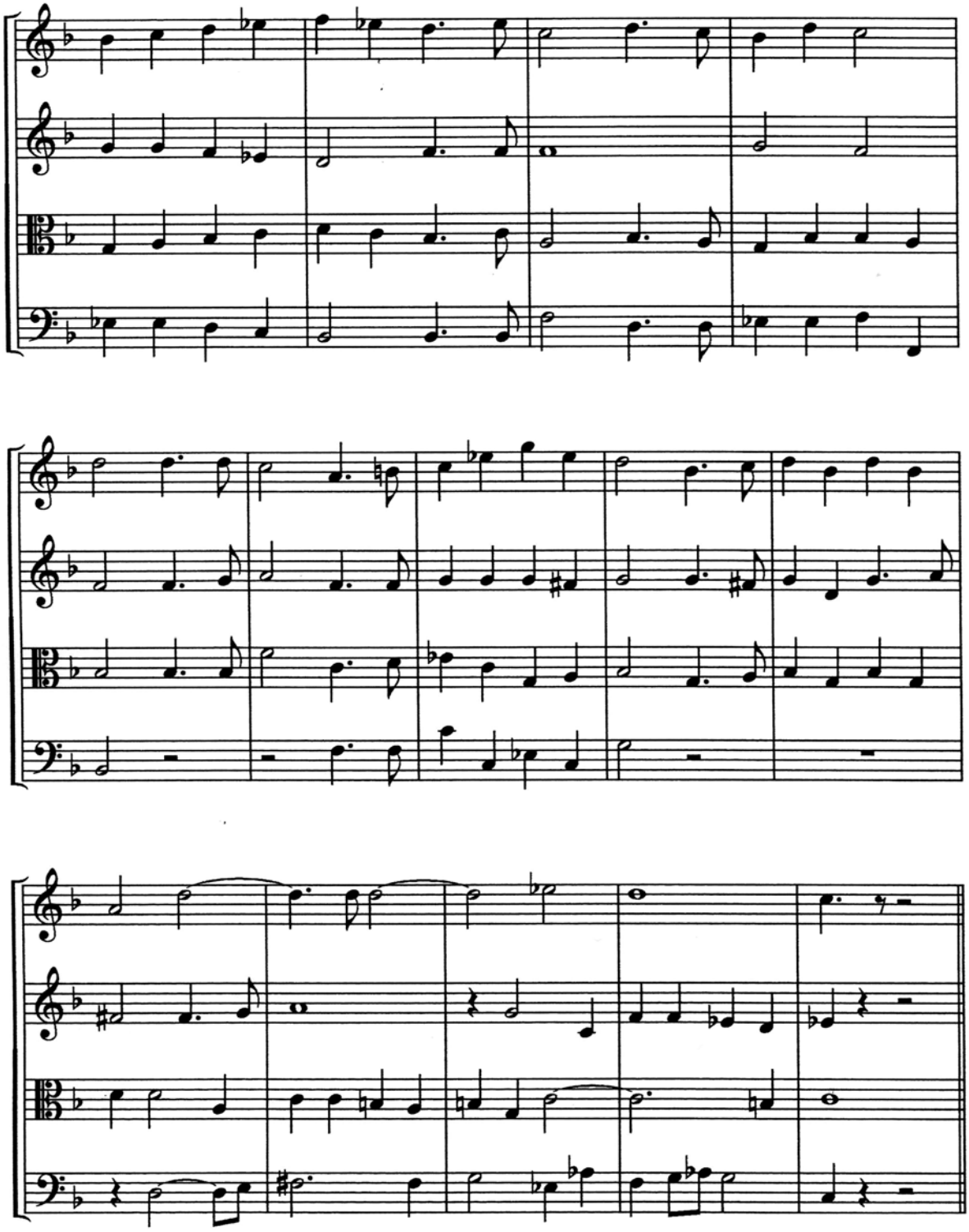
## - Motet -

**King John IV of Portugal**
**( 1603 - 1656 )**

# "Messe en sol mineur - Kyrie"

( fragment )

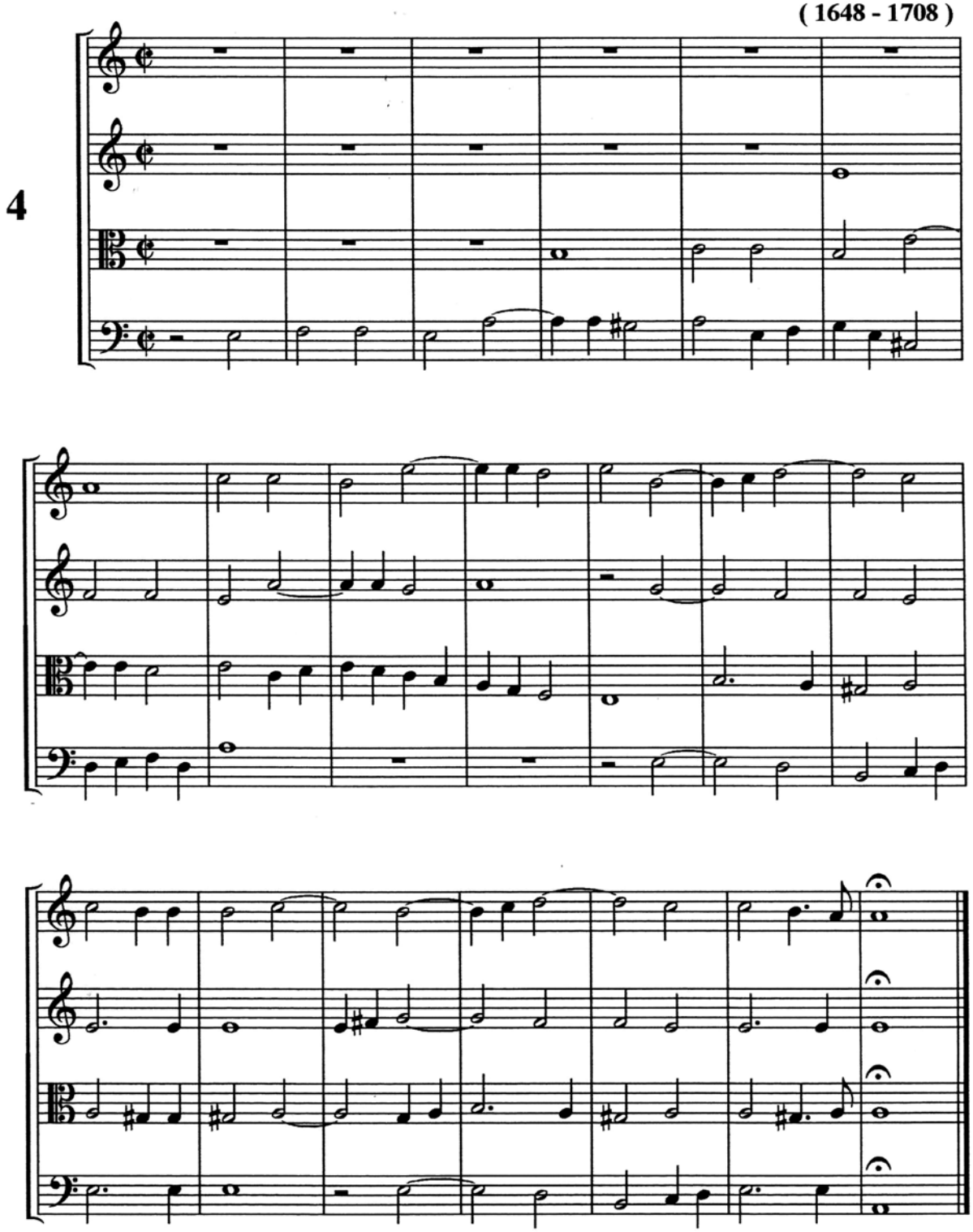
Marc -Antoine Charpentier

( 1634 - 1704 )

3

# "My God, my God, look upon me"

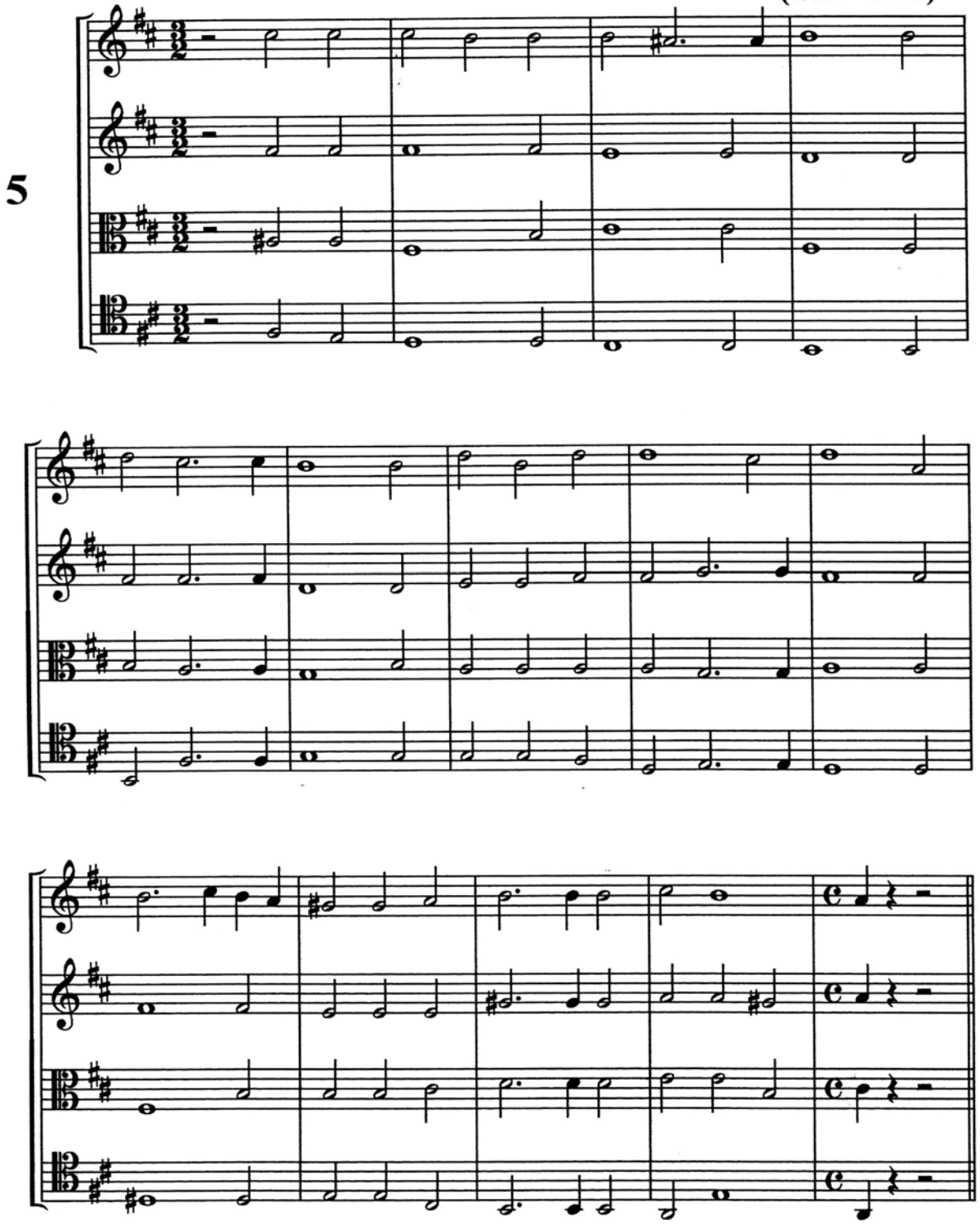
**( fragment final )**

**John Blow**

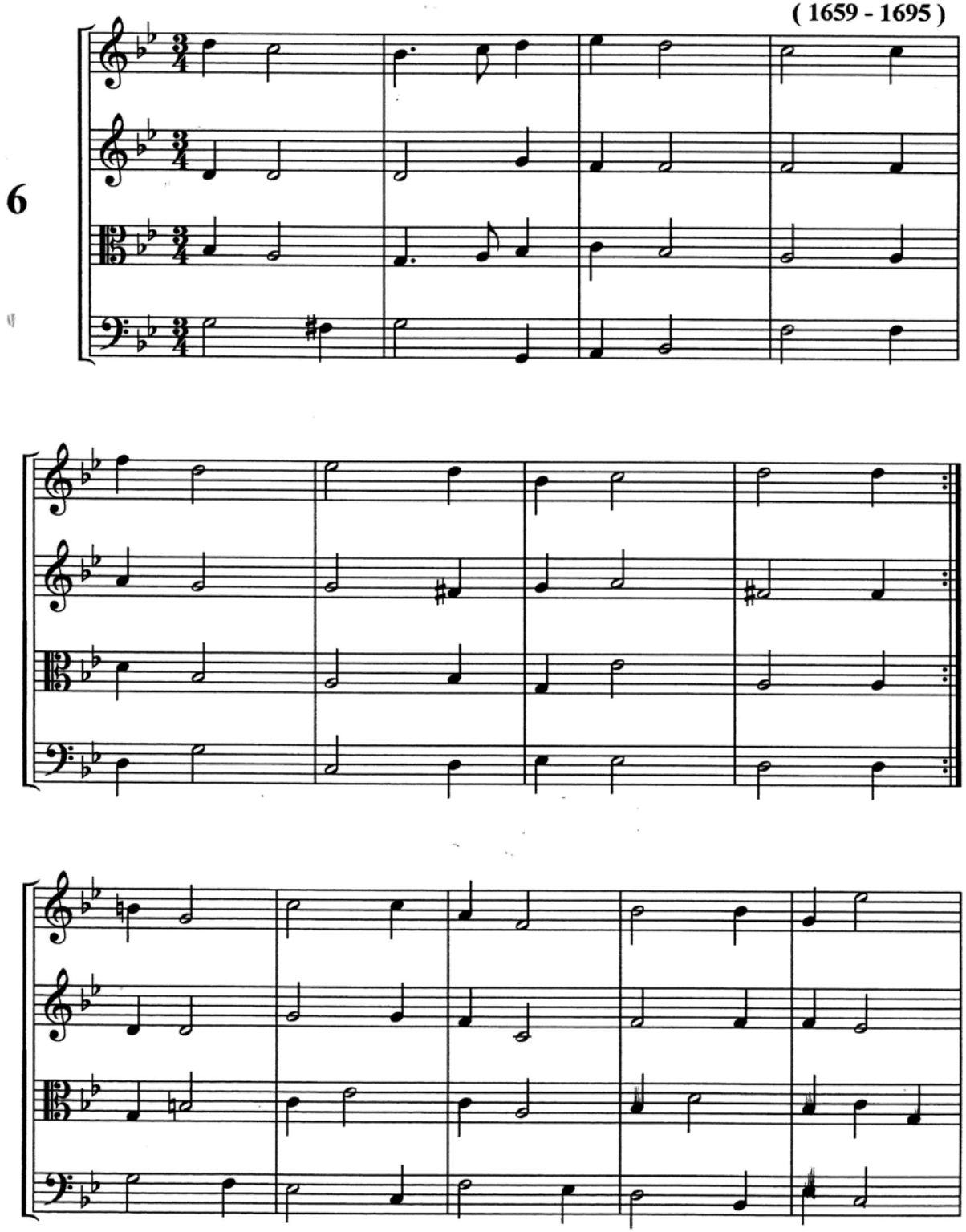
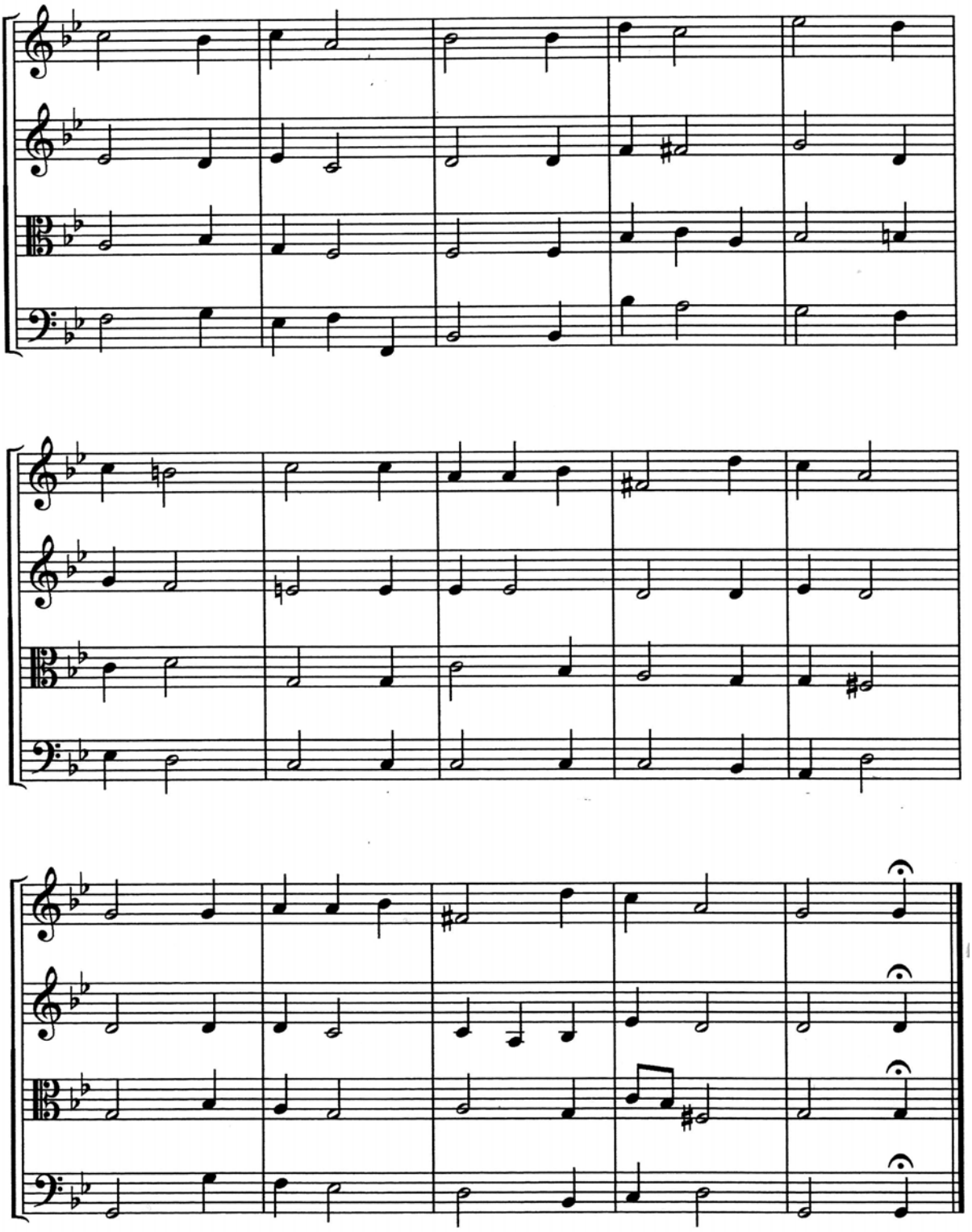
**( 1648 - 1708 )**

# "Magnificat"

( fragment )

Johann Pachelbel

( 1653 - 1706 )

# "Alleluia"

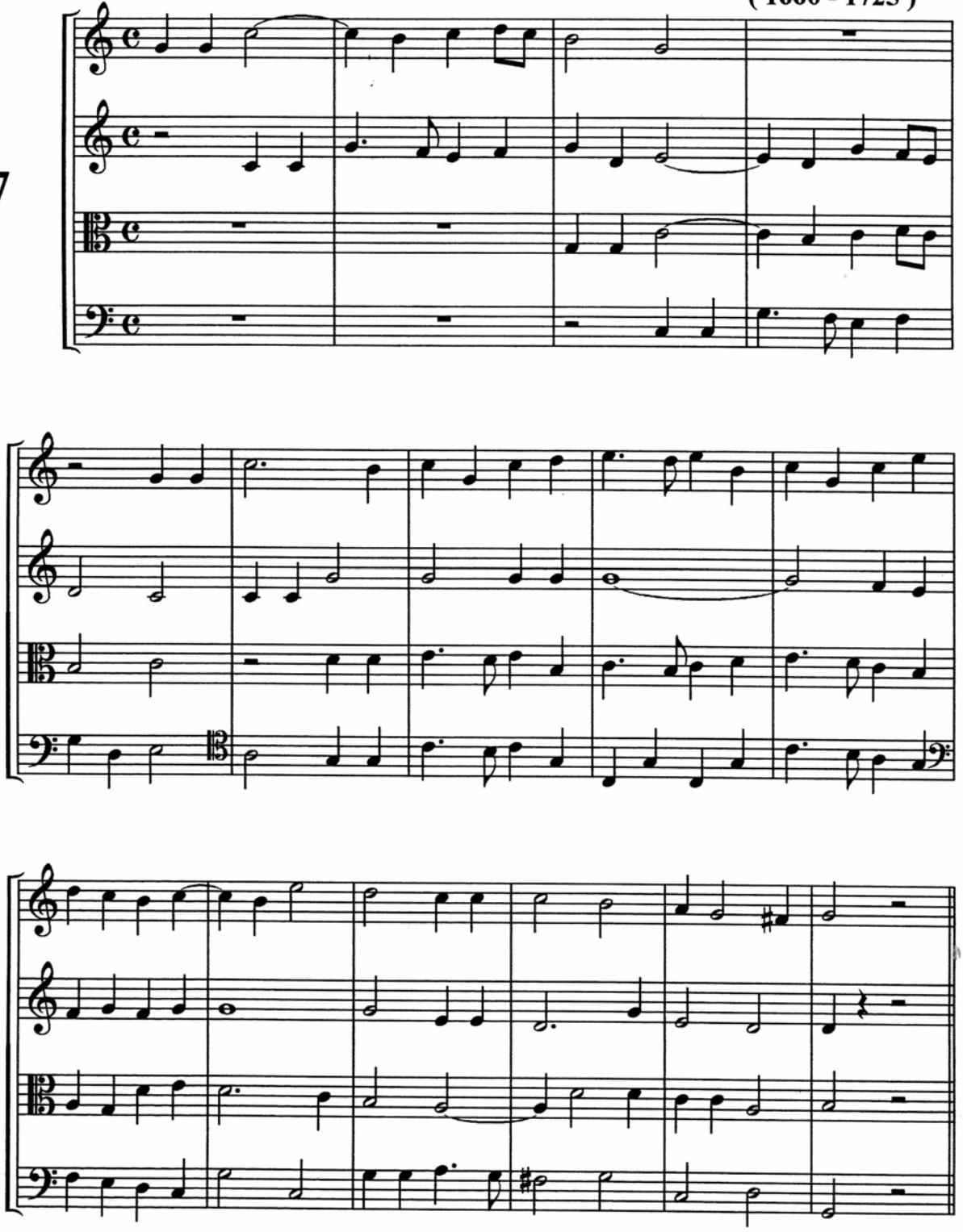
## - Sacred, Anthem -

**Henry Purcell**
**( 1659 - 1695 )**

# "Exultate Deo"

( fragment )

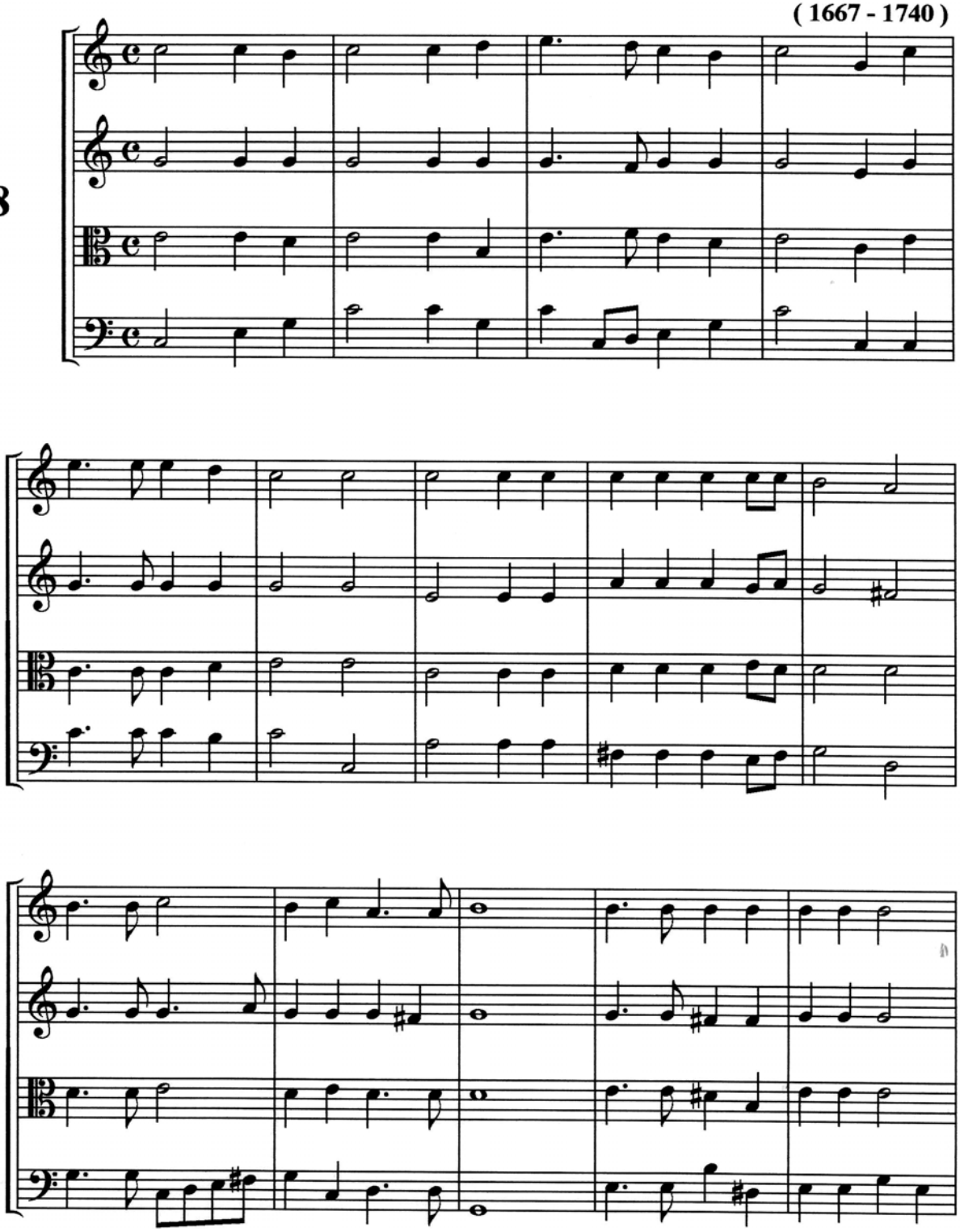
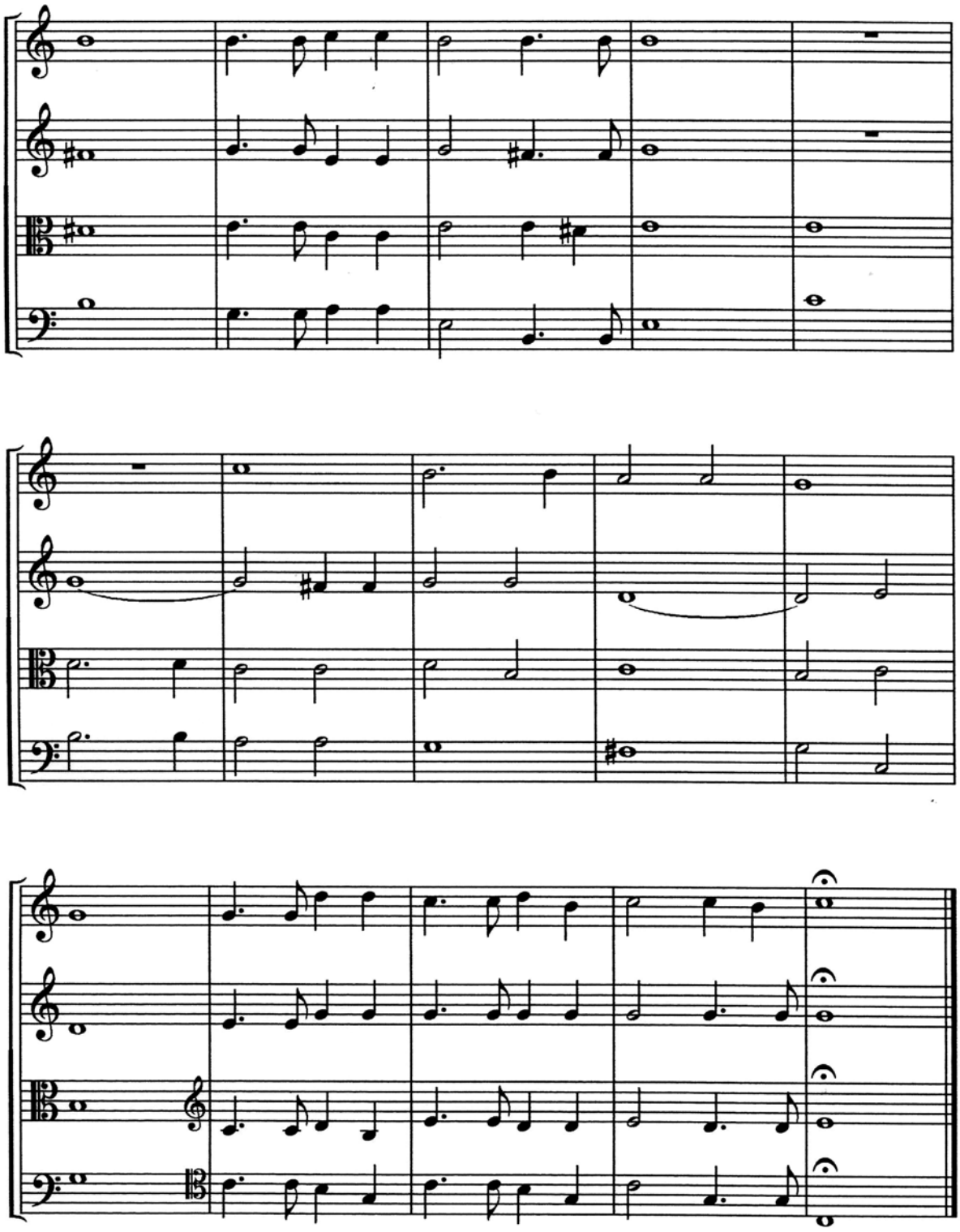
Alessandro Scarlatti

( 1660 - 1725 )

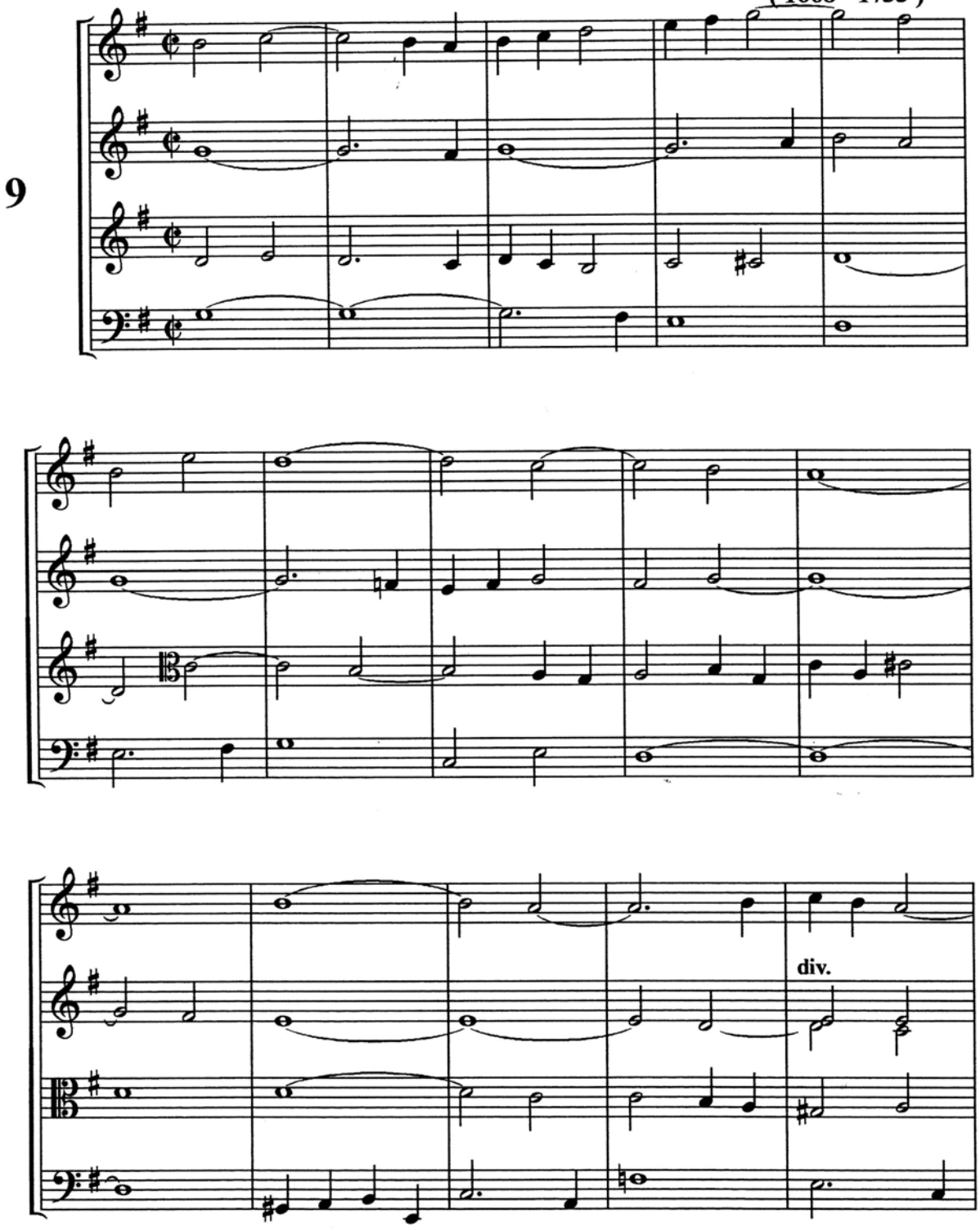
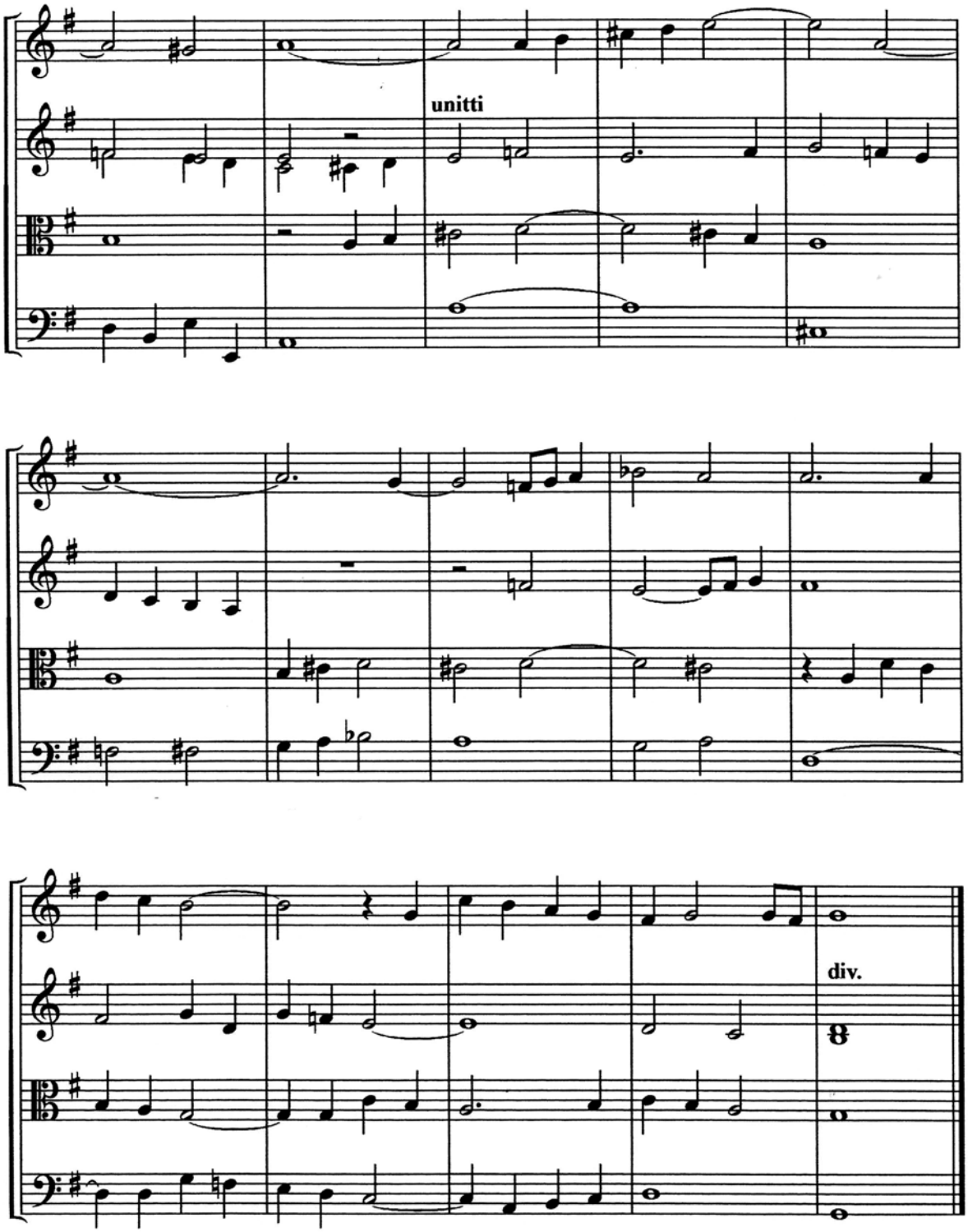
7

# "Regina caeli"

## - Motet -

Antonio Lotti
( 1667 - 1740 )

8

# "Kyrie"

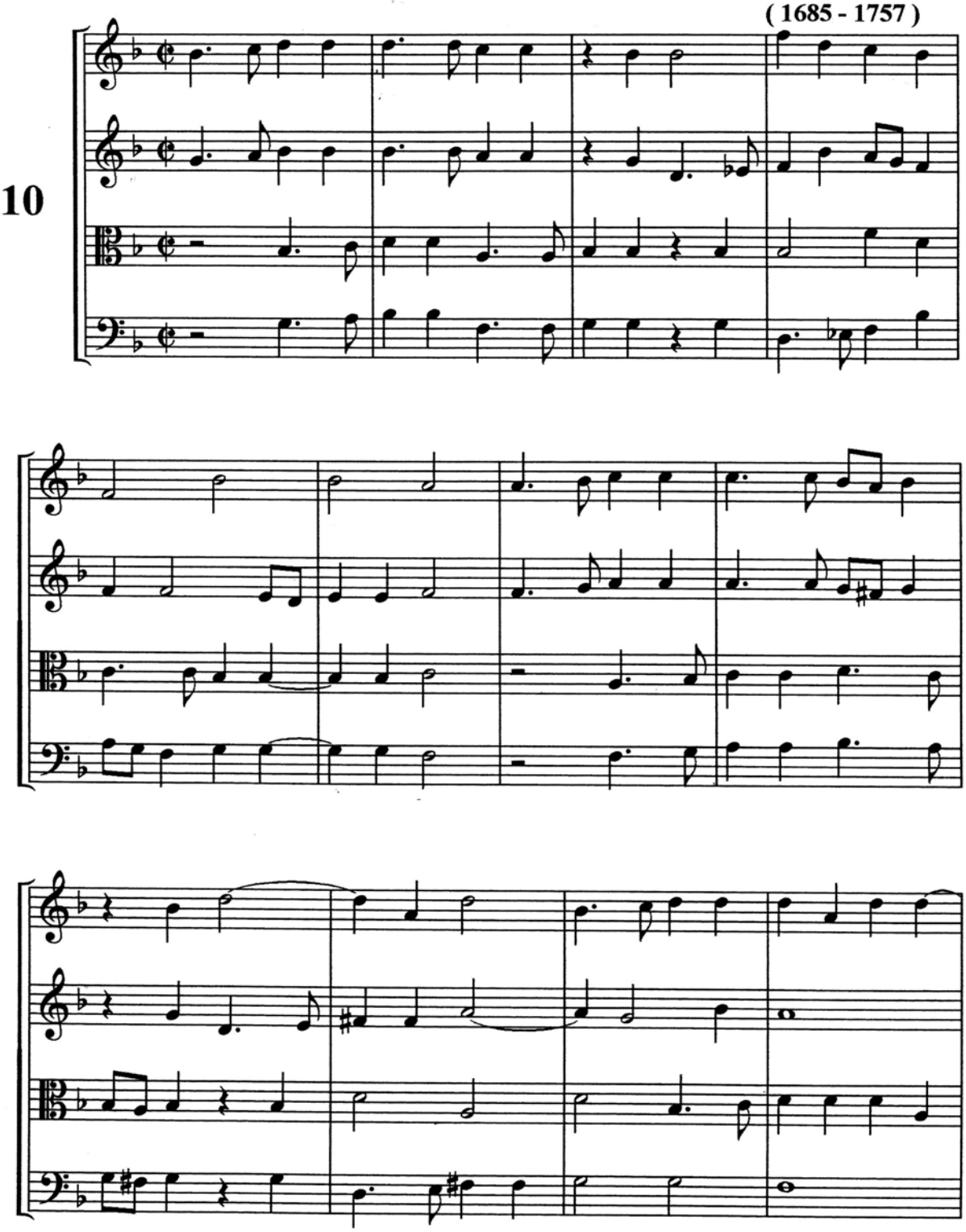
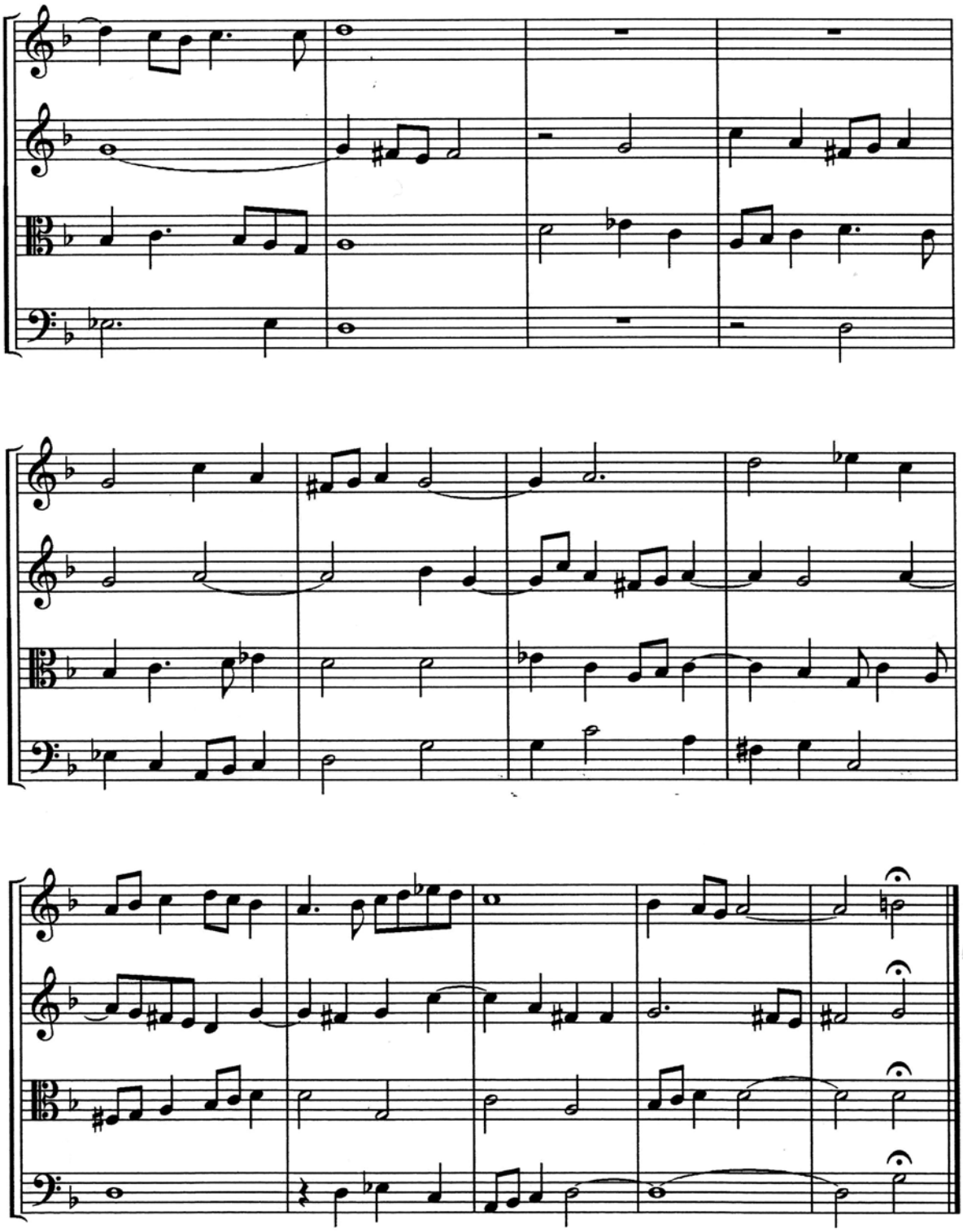
## from Messe pour les convents

Francois Couperin
( 1668 - 1733 )

unitti
div.

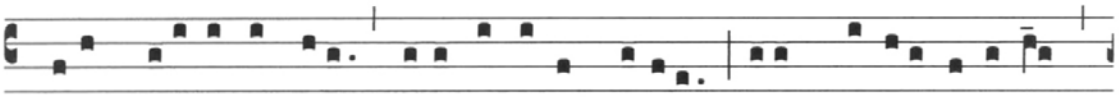
# "Benedictus"

## dalla Messa quatour vocum

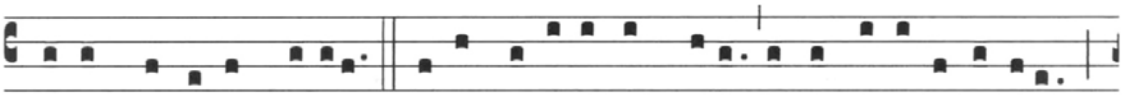
**Domenico Scarlatti**
**( 1685 - 1757 )**

10

# DEUS CREATOR OMNIUM*

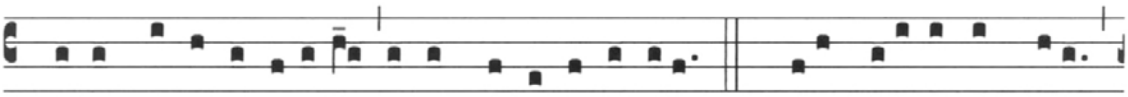
Inno di S. Ambrogio 340 /397 - "Ad horam incensi" ad vesperas - die Dominico
Intonazione consigliata: dalla nota Sol ( intervallo si bemolle )



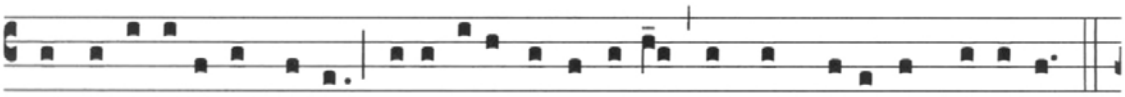
1- De-ús cre-a-tor ómni-um, po-líque rector, vésti-ens di-ém de-coro lúmi-ne,



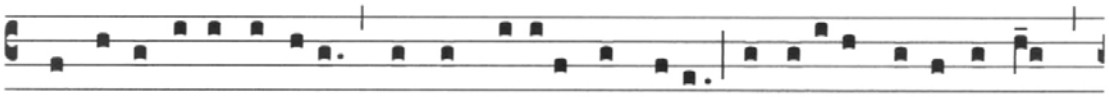
noctém so-po-ris grá-ti-a, 2- Artús so-lu-tos út qui-es reddát la-bo-ris ú-su-i,

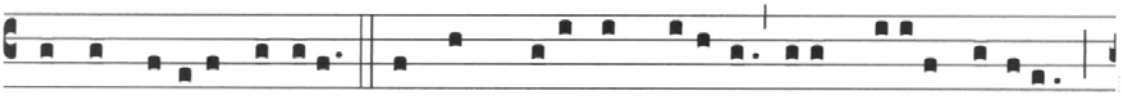


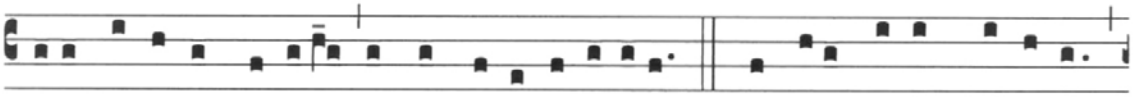
mentésque fessas állevet, luctúsque solvat ánxi-os: 3- Gratés peracto jám di-e,



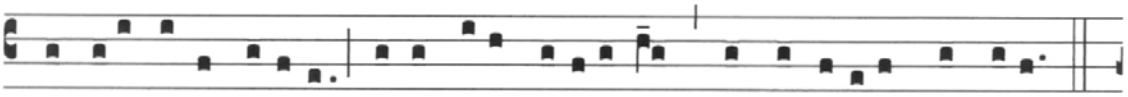
et nóctis exortú pre-ces, vo-tí re-os ut ádjuves, hymnúm canentes, sólvimus.



4- Te córdis ima cóncinant, te vóx sonora cóncrepet, te dí-ligat castús amor,

te méns adoret sóbri-a. 5- Ut cúm profunda cláuse-rit, di-ém caligo nócti-um,



fidés te-nebras nésci-at, et nóx fi-de re-lú-ce-at. 6- Dormíre mentem né si-nas,

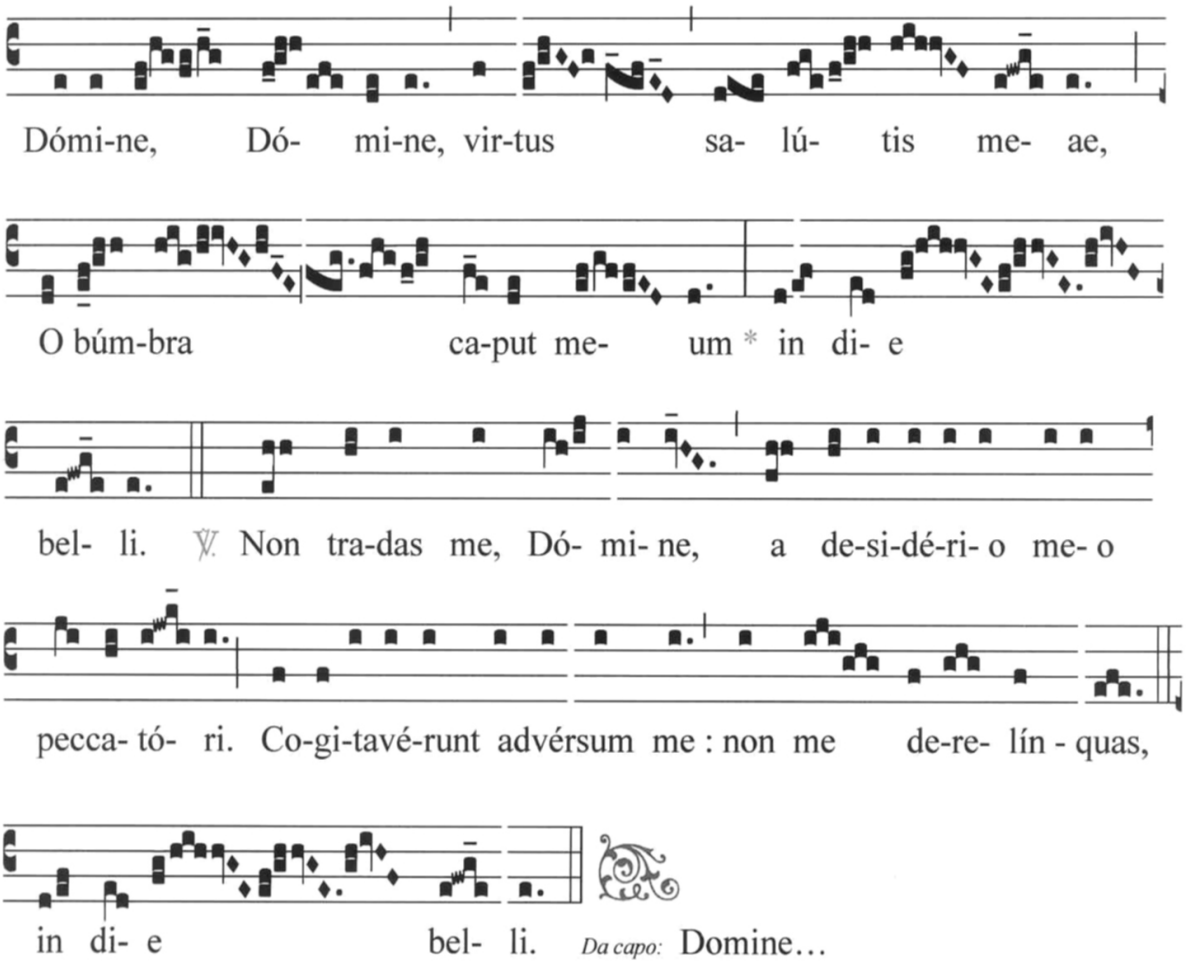


dormíre culpa nóve-rit, castós fides refríger-ans somní vaporem témperet.

*fragment

# DOMINE VIRTUS SALUTIS MEAE

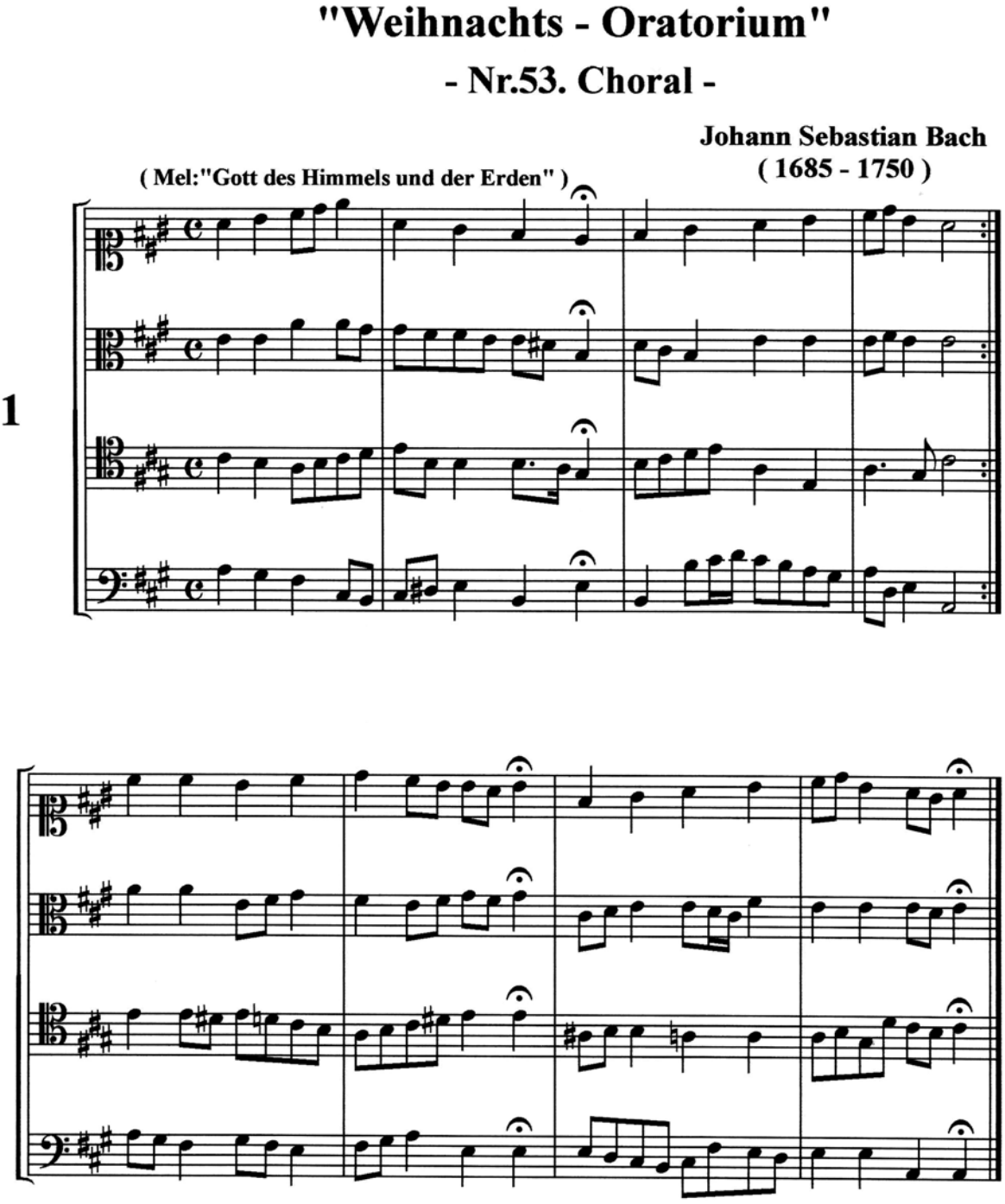
**Responsorio** in coro ( o in corona – in cerchio ) – *Ambrosiano* *Liturgia della chiesa milanese*


Dómi-ne, Dó- mi-ne, vir-tus sa- lú- tis me- ae,
O búm-bra ca-put me- um * in di- e
bel- li. ℣. Non tra-das me, Dó- mi- ne, a de-si-dé-ri- o me- o
pecca- tó- ri. Co-gi-tavé-runt advérsum me : non me de-re- lín - quas,
in di- e bel- li. Da capo: Domine…

Basilica di San Marco – Abaţia din Chiaravalle, Milano
Transcriere de Giovanni Vianini, 2006, Milano (Sursa: Canto – Ambrosiano – Spartiti)

Capitolul VI

# TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI. CHEILE VECHI CORALE***

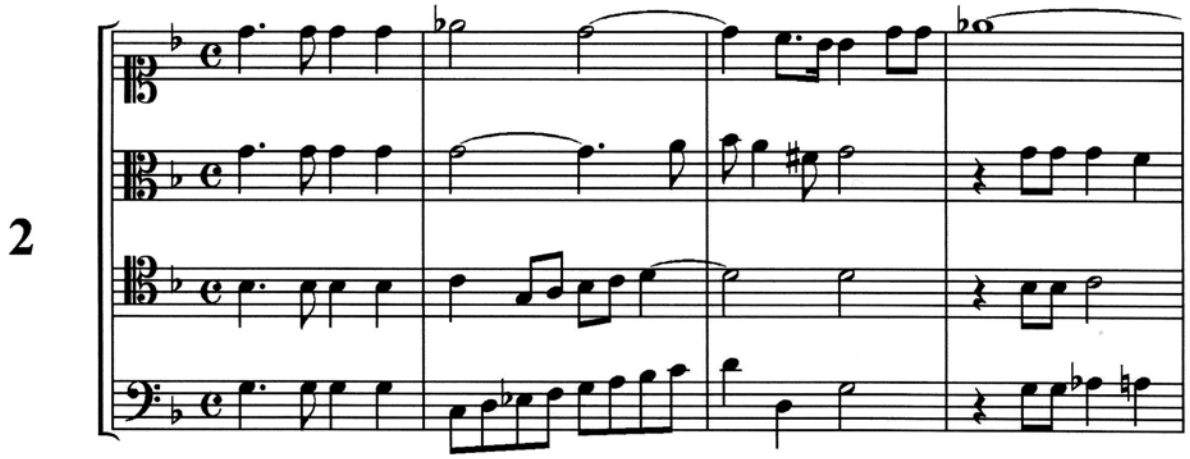
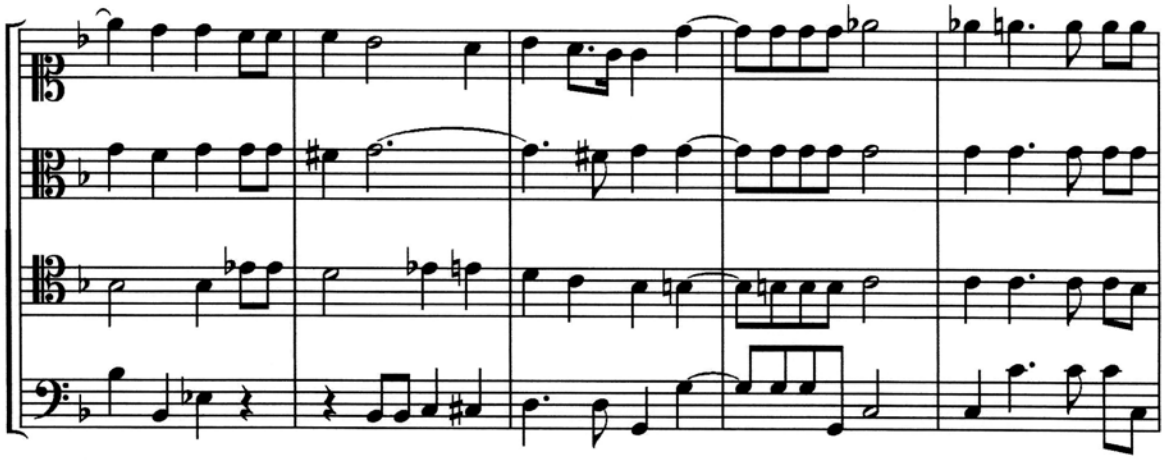
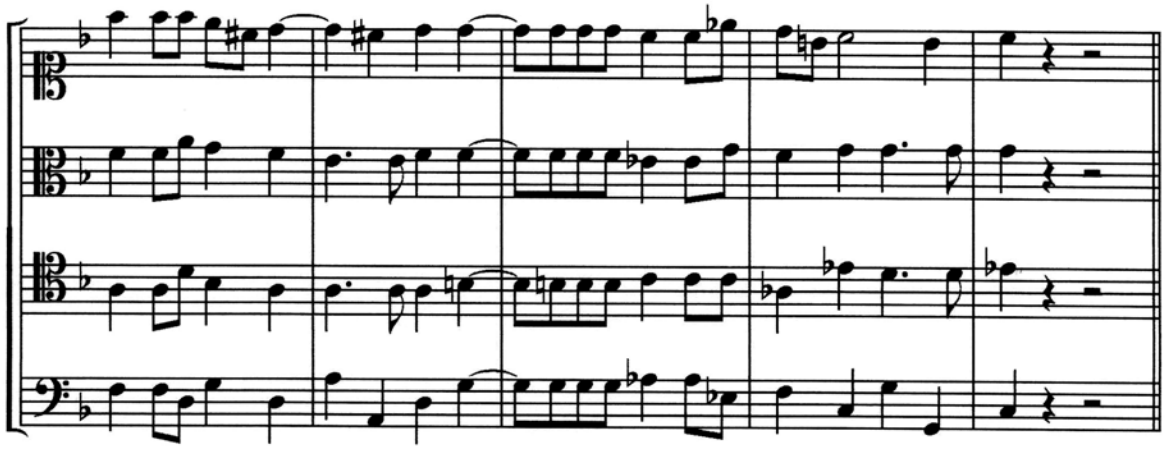


# "Ehre sei dir, Christe"

## Final Chorus from - St. Matthew Passion -

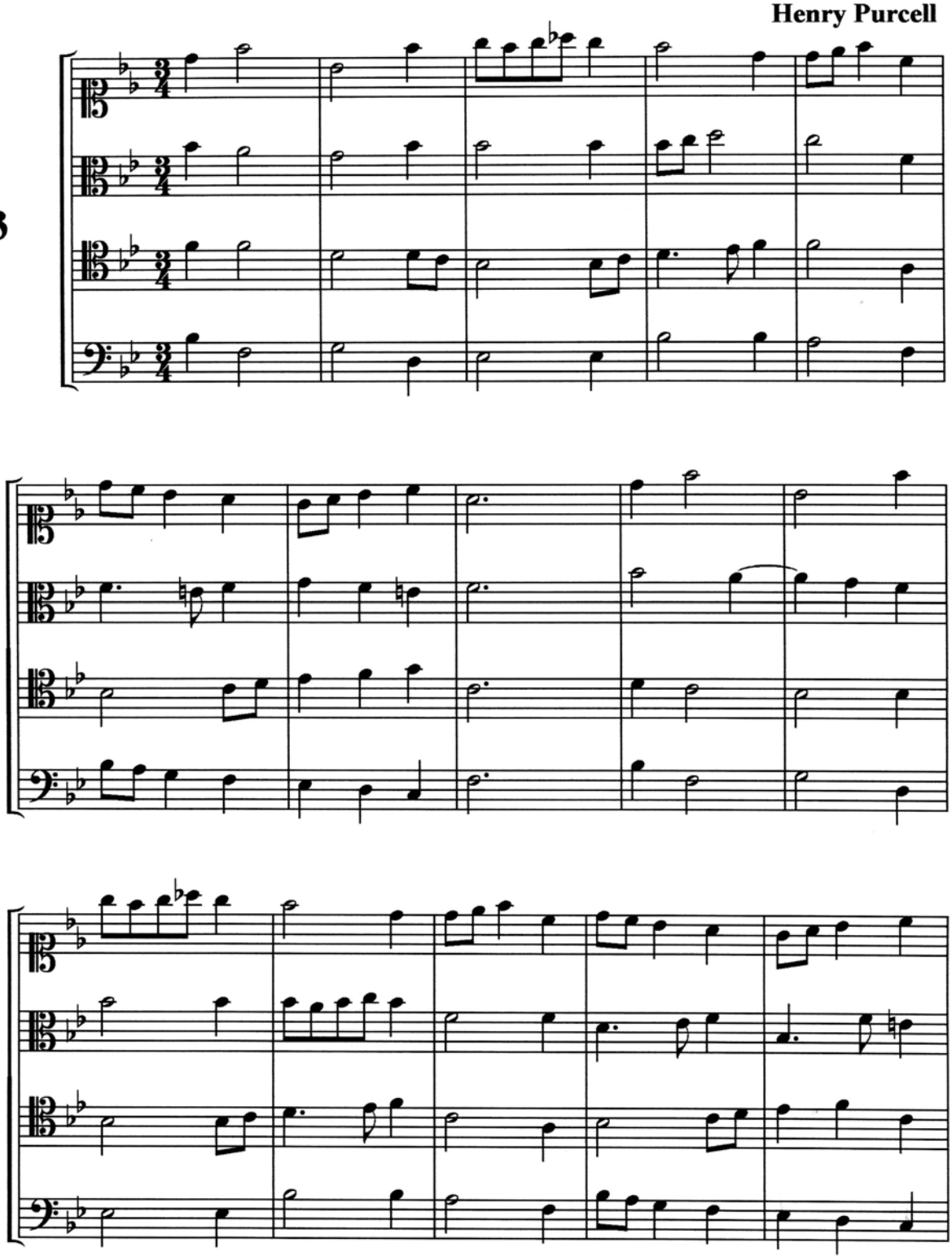
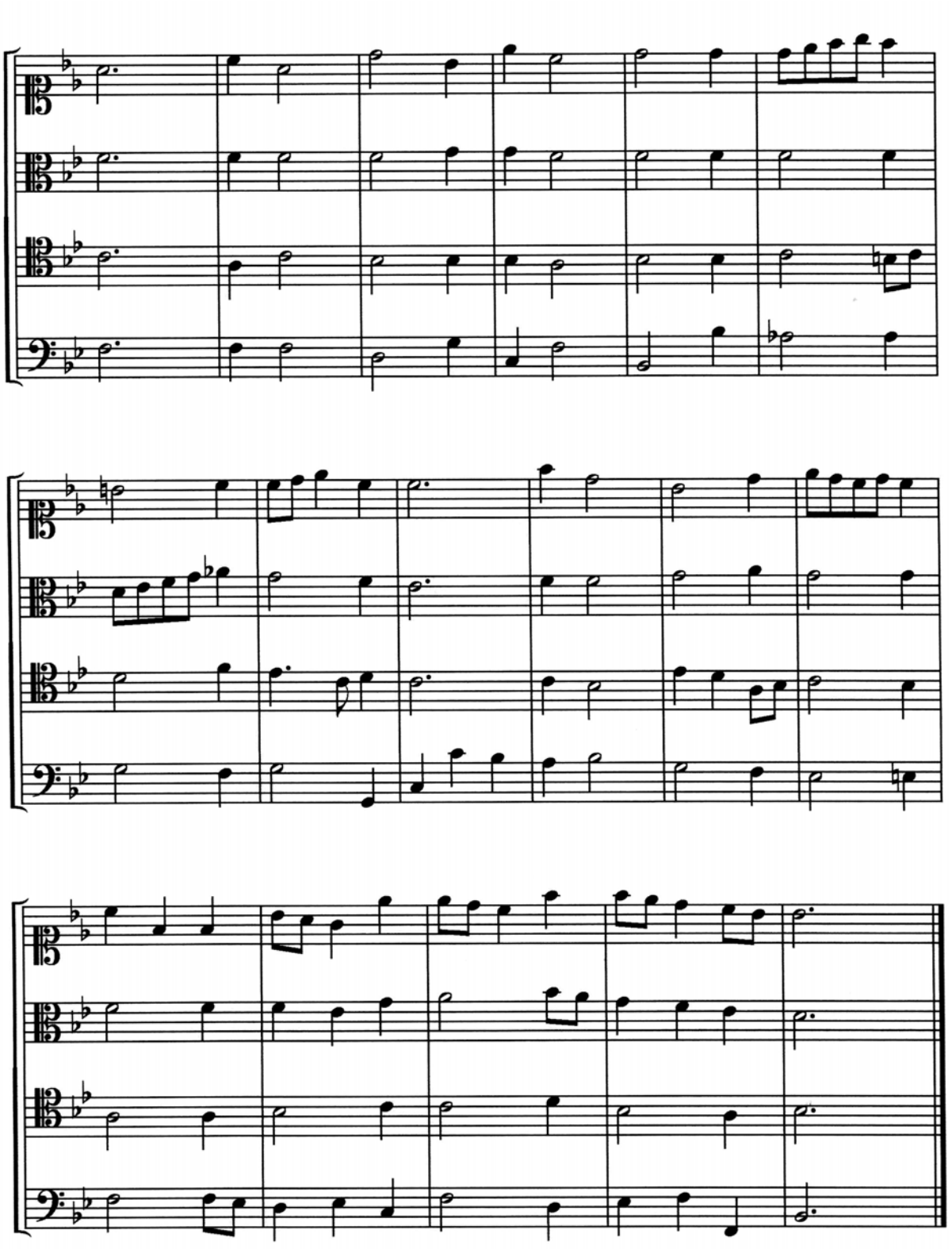
( fragment )

Heinrich Schutz

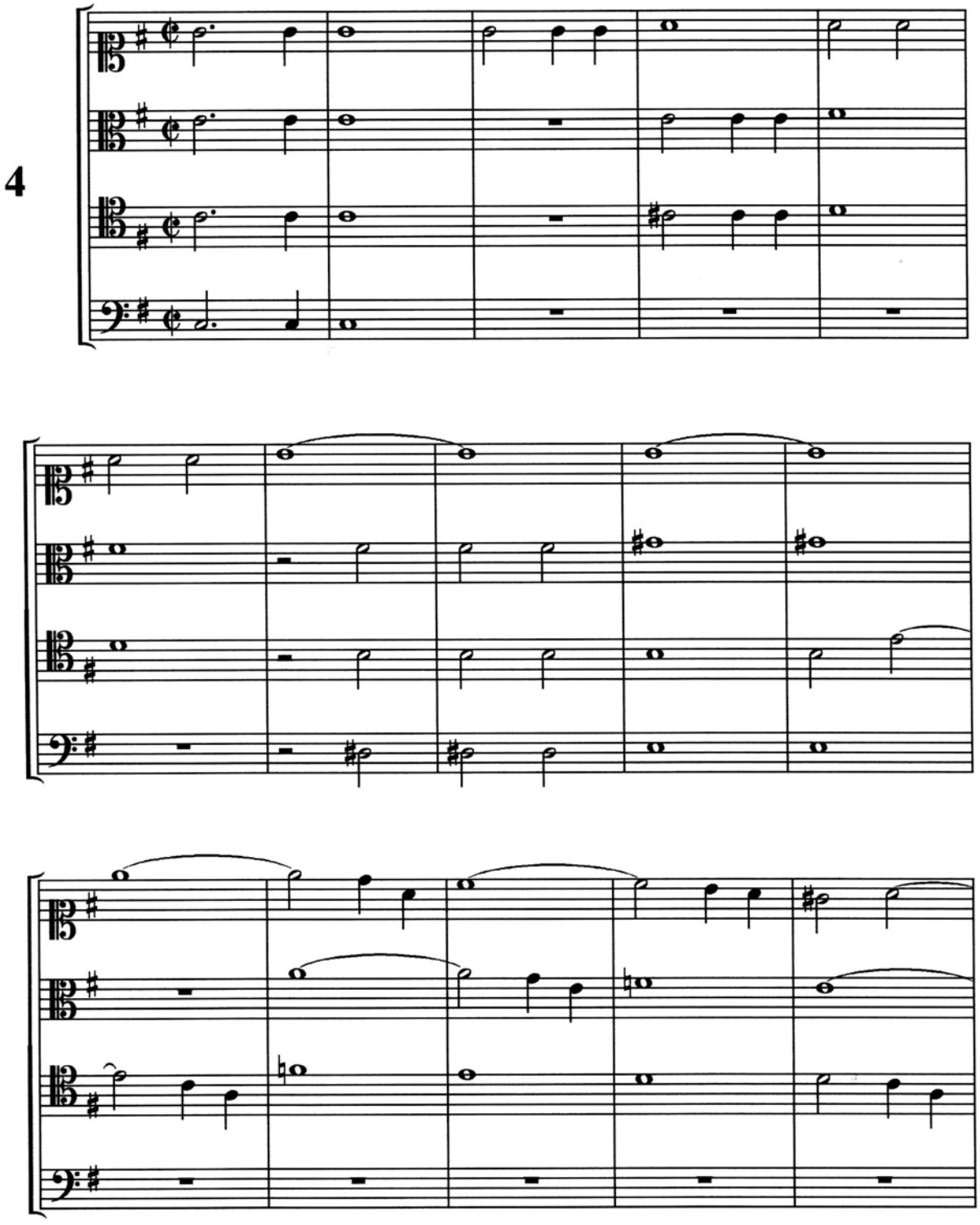
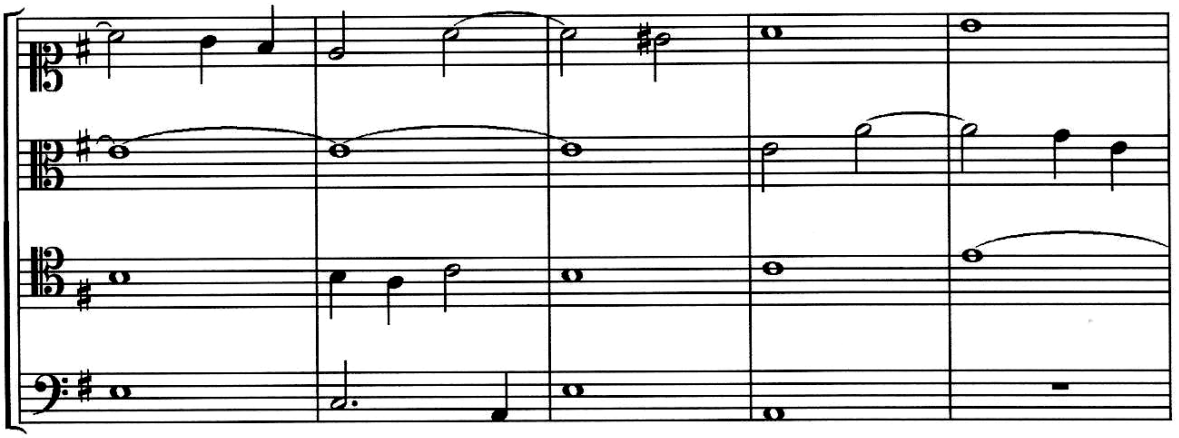
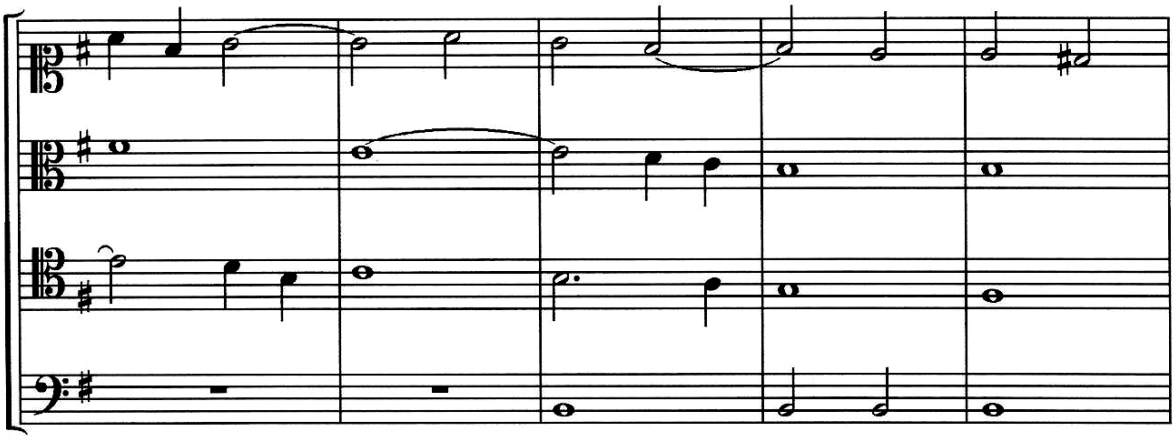
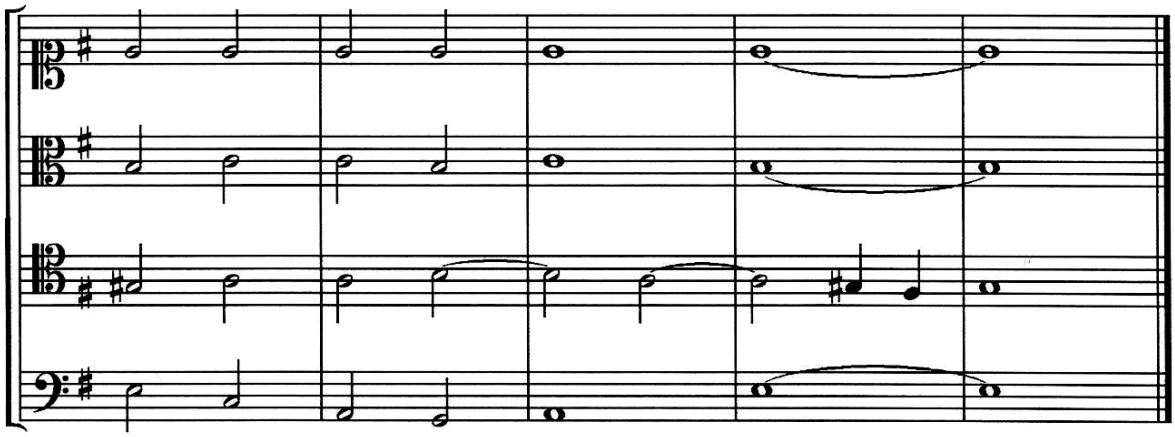
2

# "Fairest Isle"

## from - King Arthur Opera -

Henry Purcell

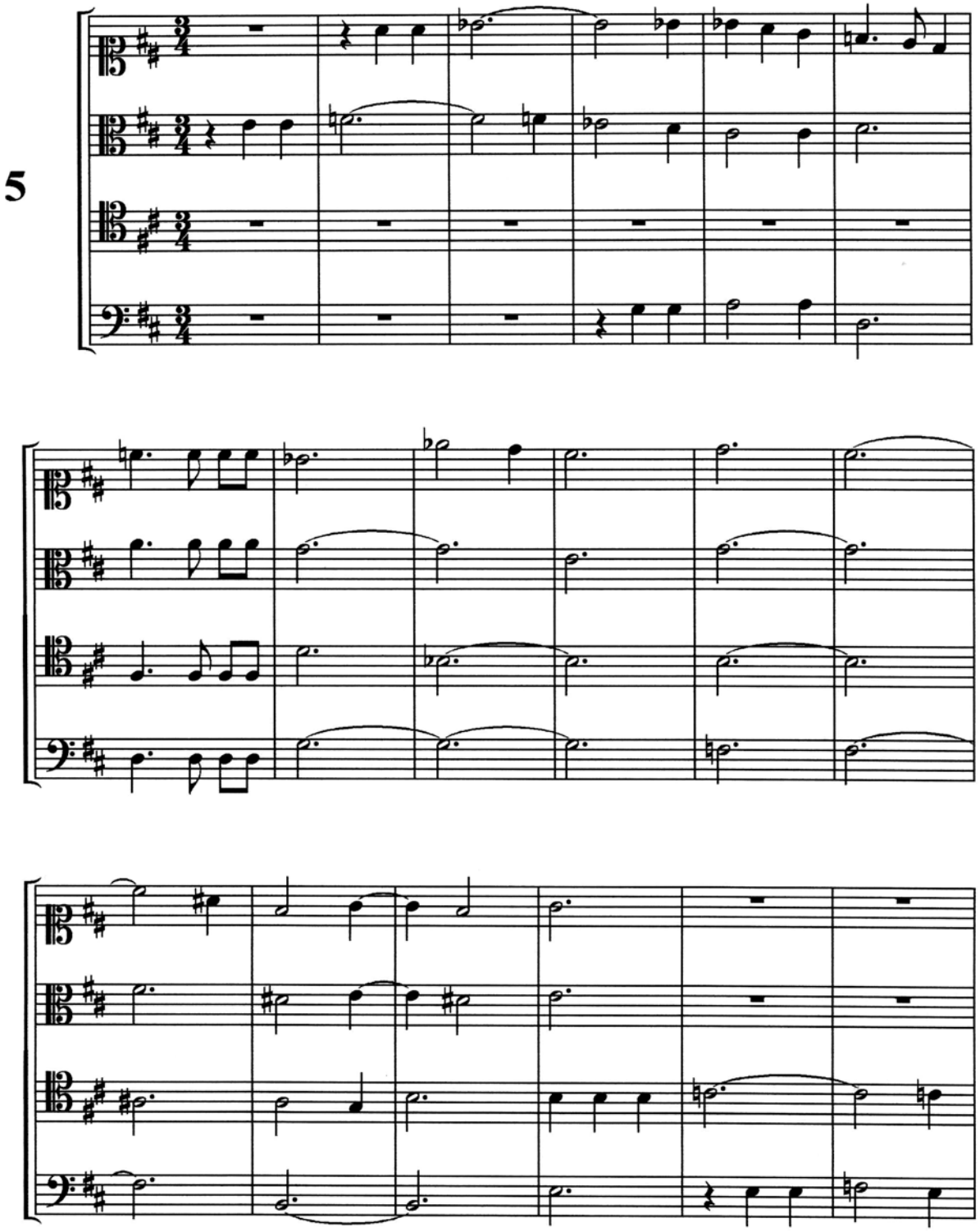
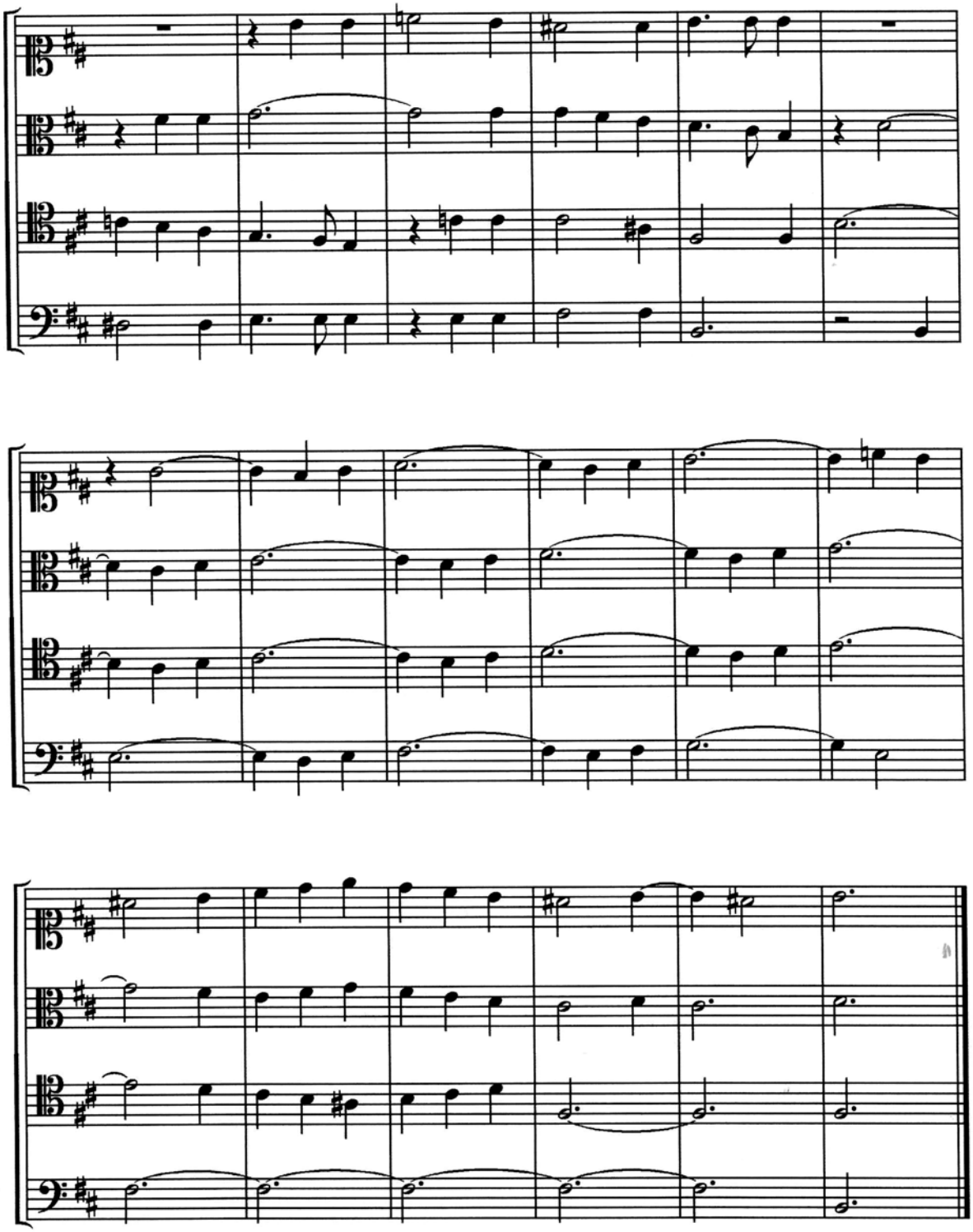
3

# "Ad te Domine levavi animam meam"

**( fragment final )**

**Alessandro Scarlatti**



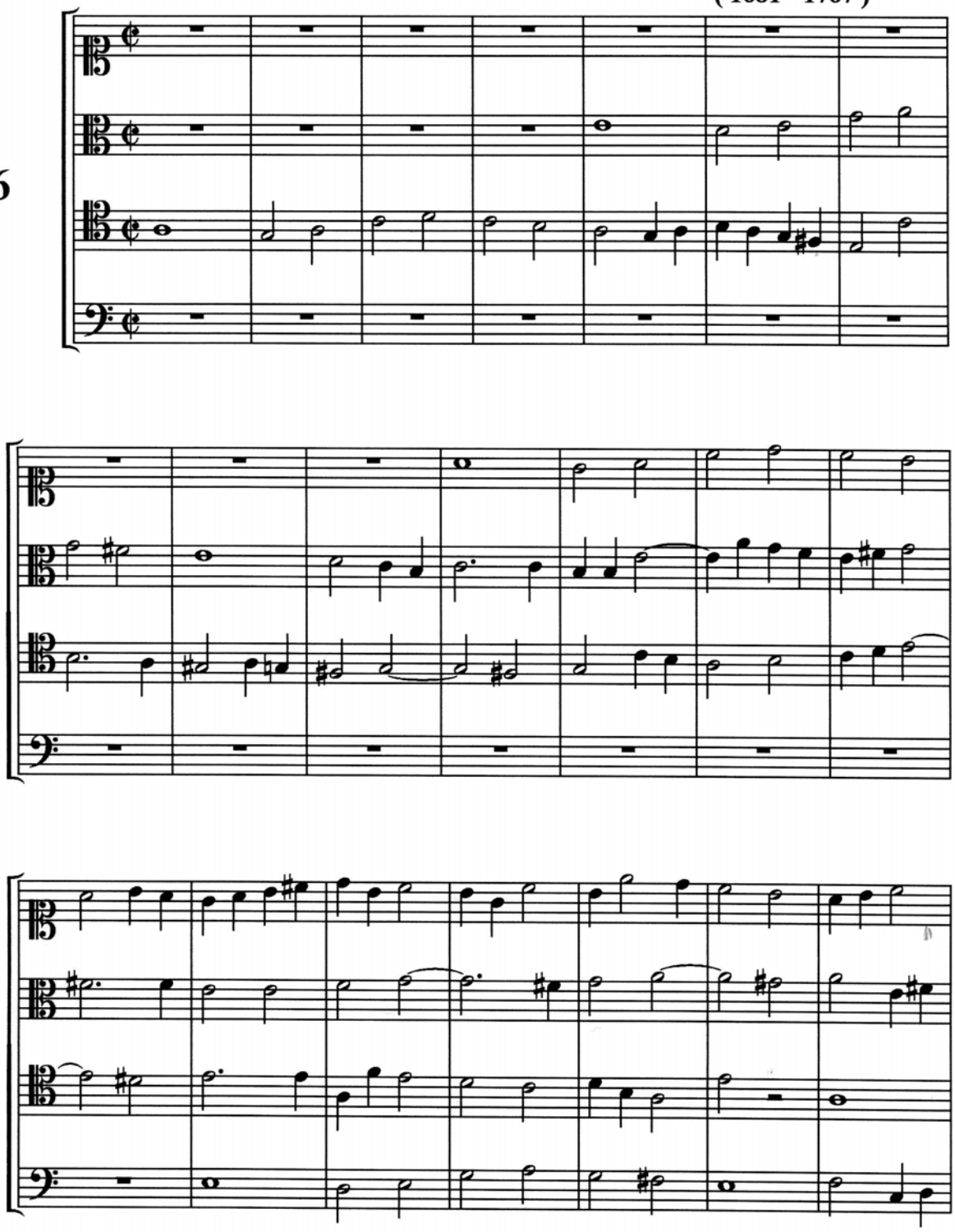
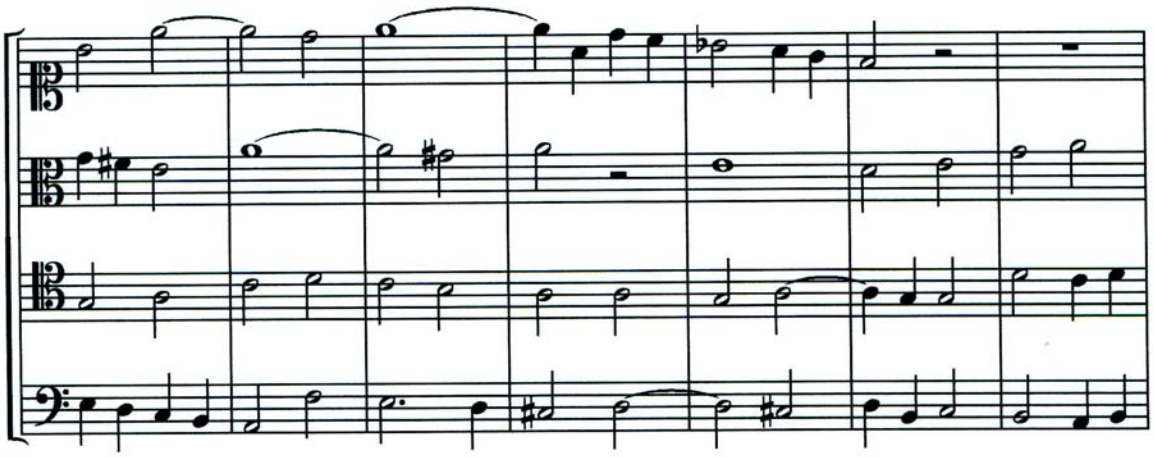
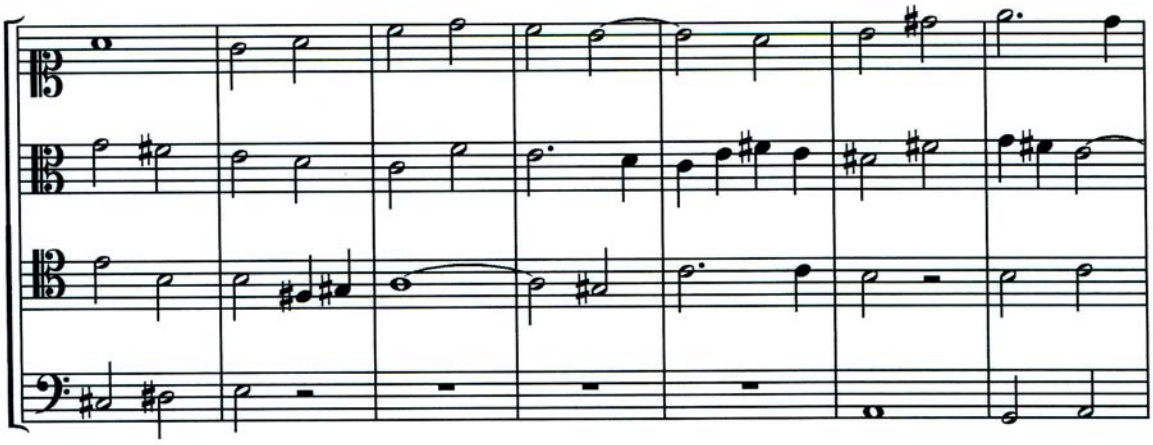
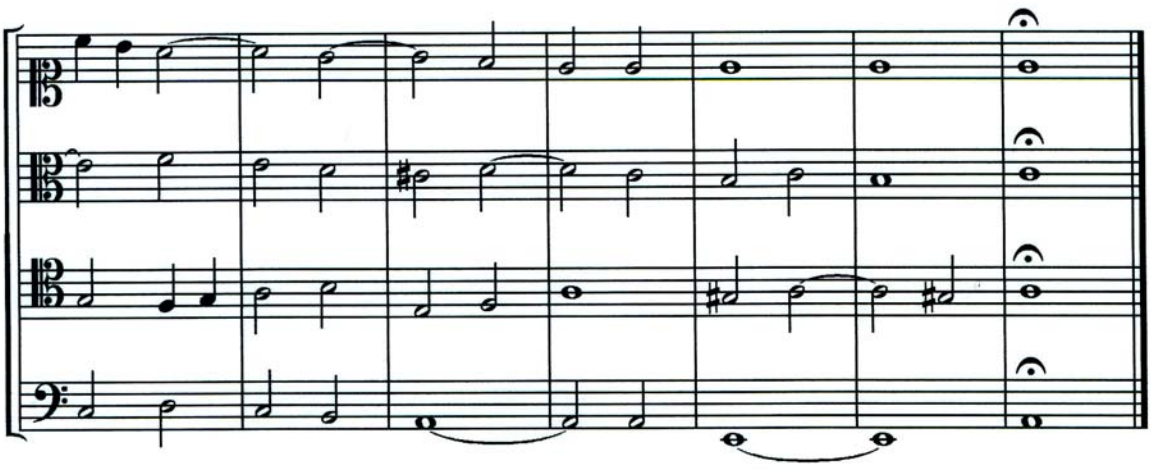
# "Gloria - Et in terra pax hominibus"

**( fragment final )**

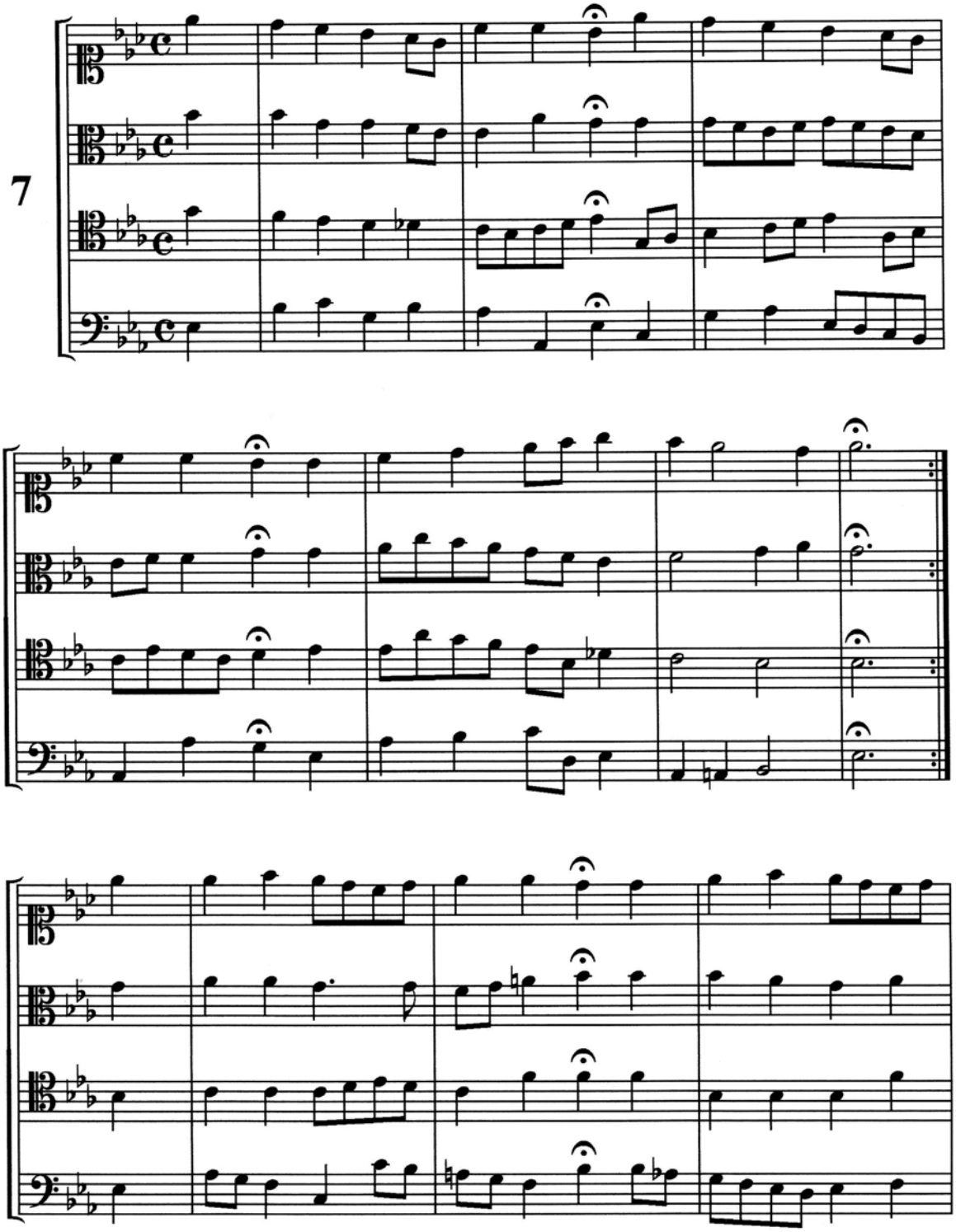
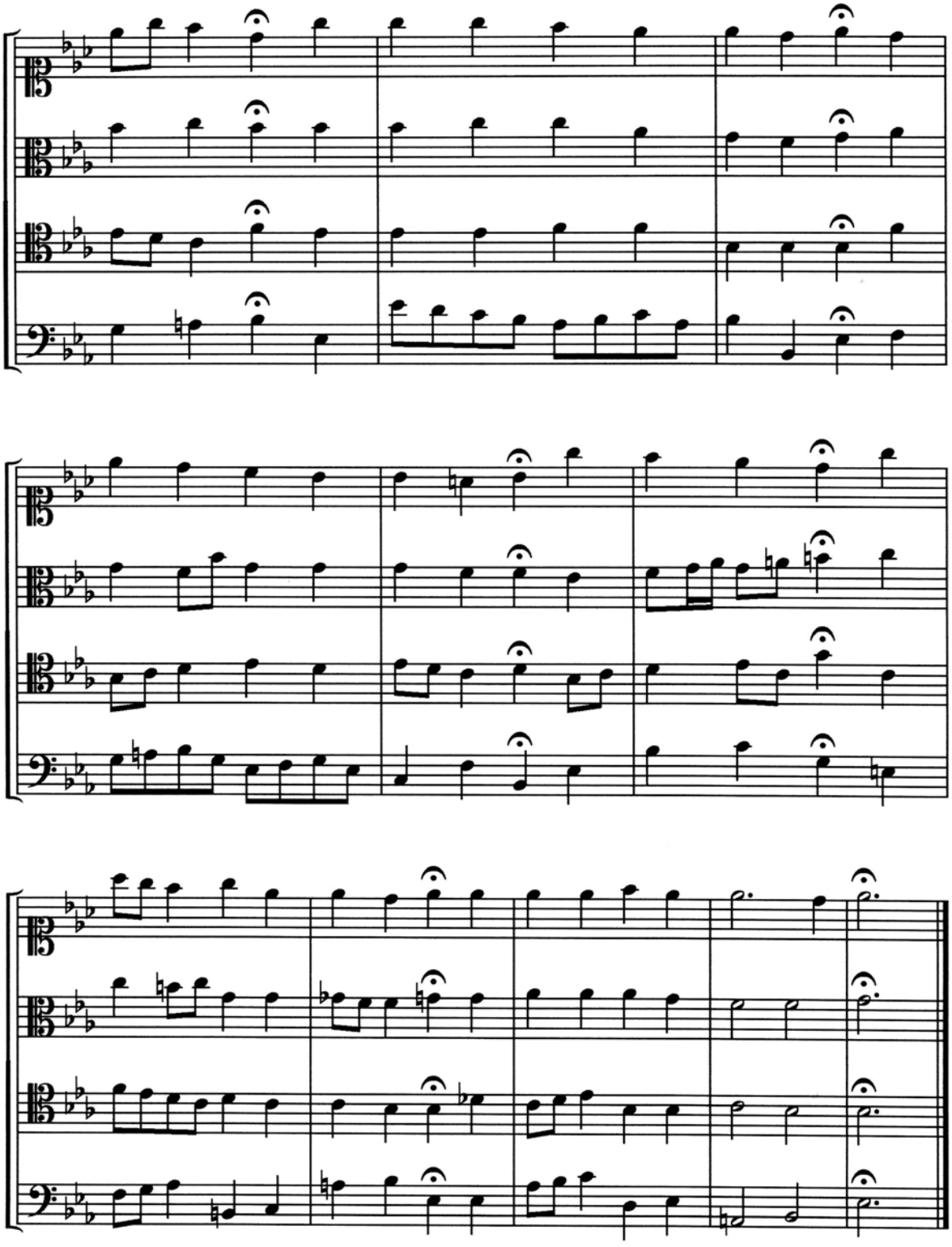
**Antonio Vivaldi**

# "Missa super - Christ lag in Todesbaden"

## - Kyrie -

Georg Philippe Telemann
( 1681 - 1767 )

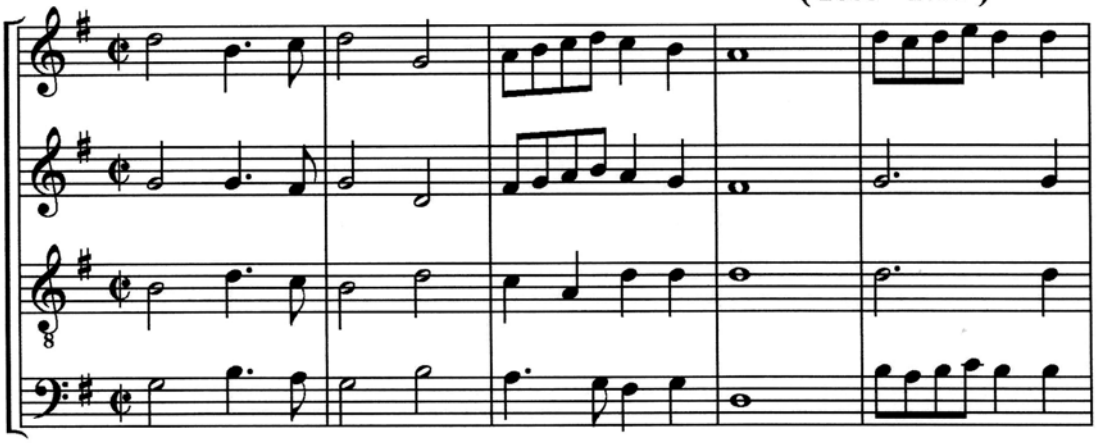
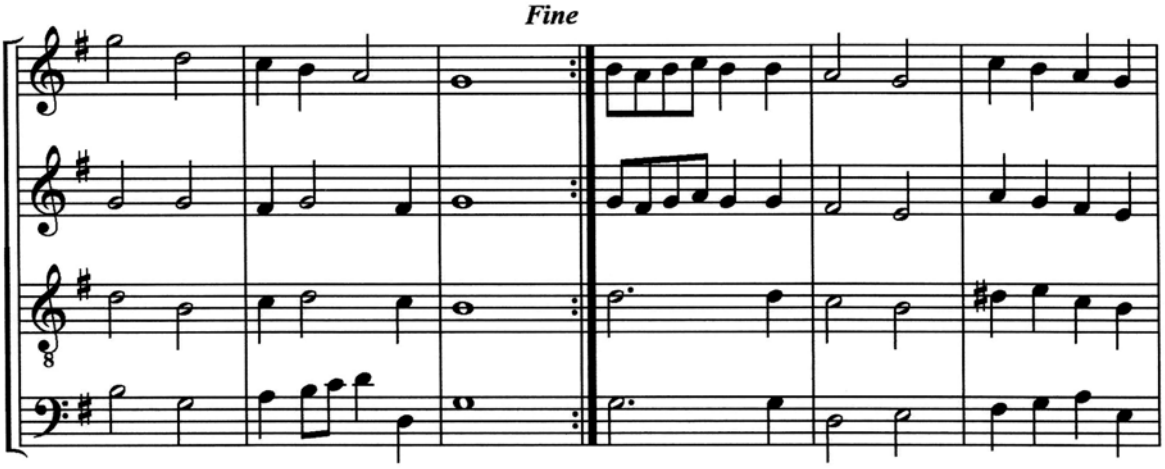
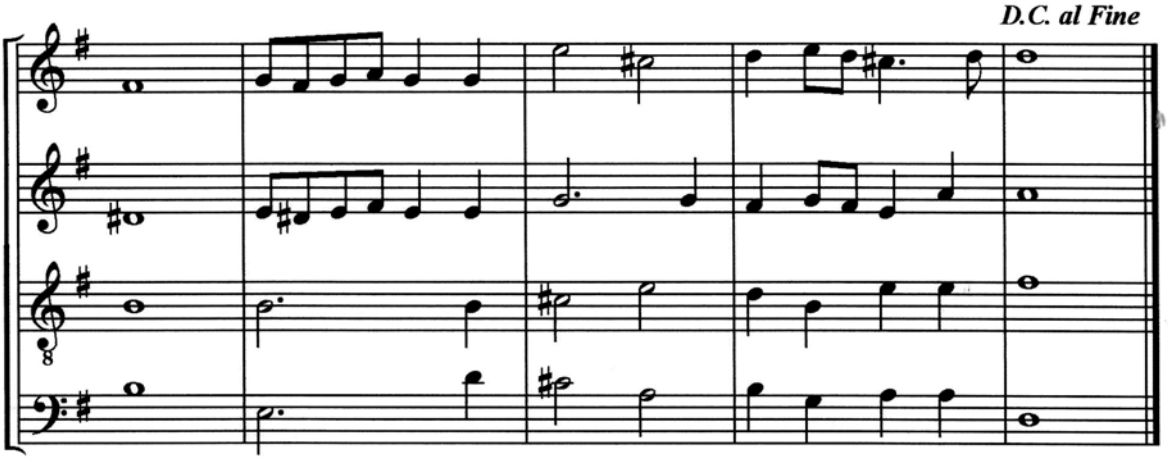
6

# "Johannes Passion"

## - Nr. 68. Choral -

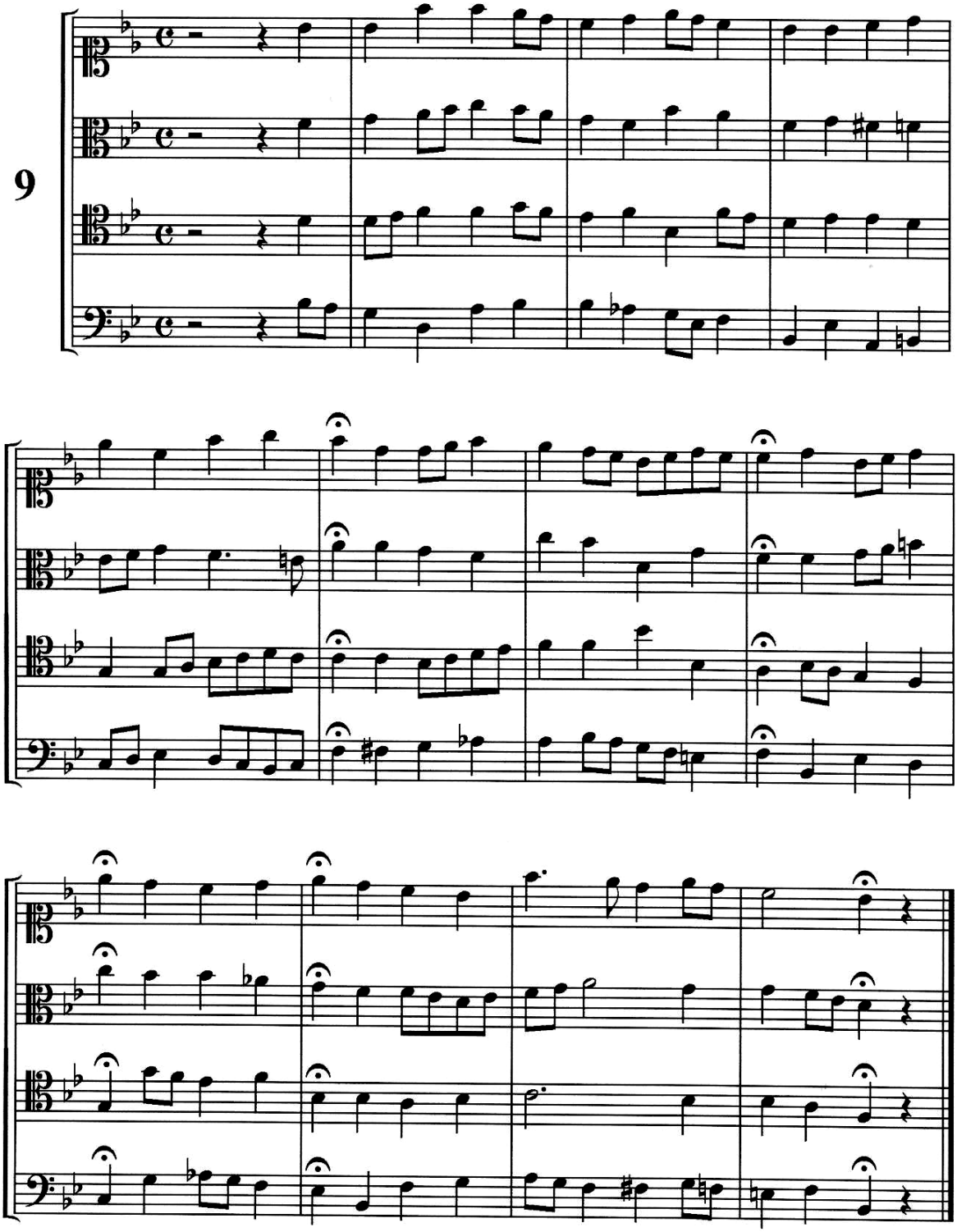
**Johann Sebastian Bach**

# "Canticorum Iubilo"

## - Motet -

**Georg Friedrich Haendel**
**( 1685 - 1759 )**

8

*Fine*

*D.C. al Fine*

# "Matthauspassion"

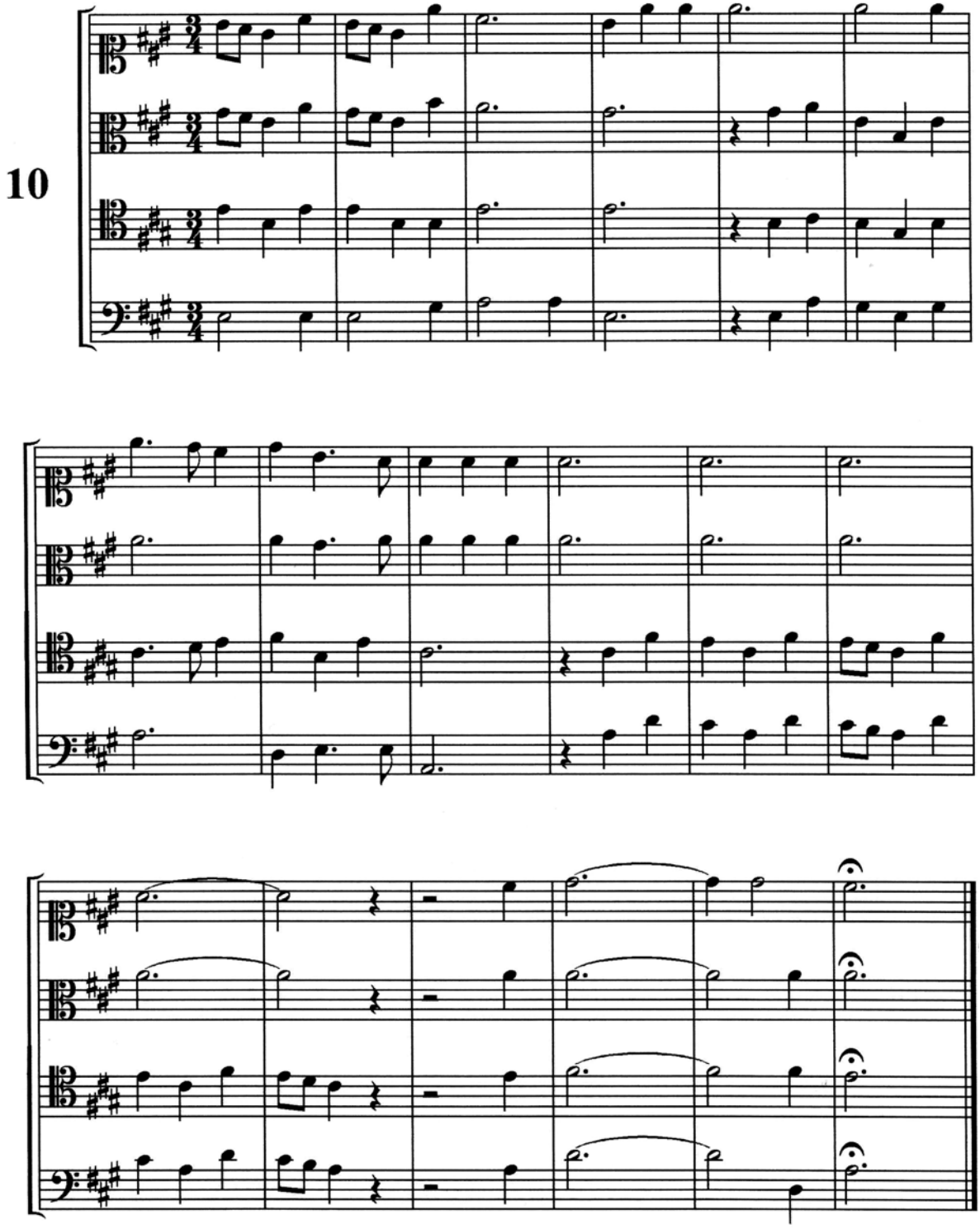
## - Nr.38. Choral -

**Johann Sebastian Bach**

# "And the Glory of the Lord"

**from - Messiah Oratorium -**

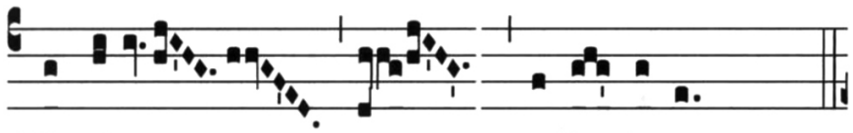
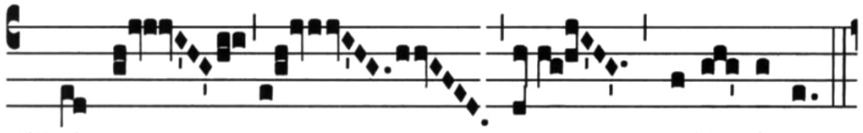
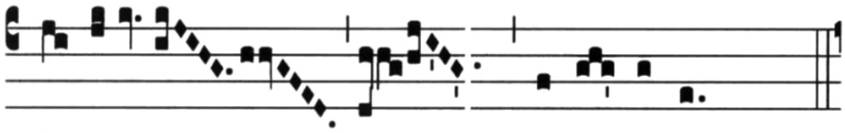
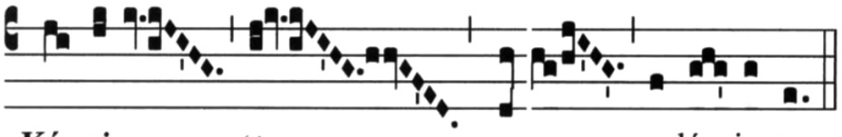
**( fragment final )**

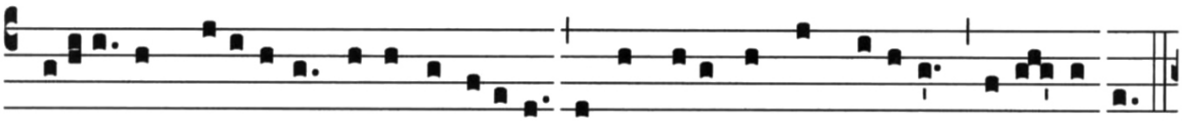
**Georg Friedrich Haendel**

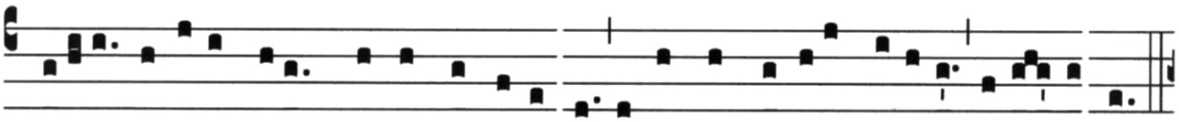


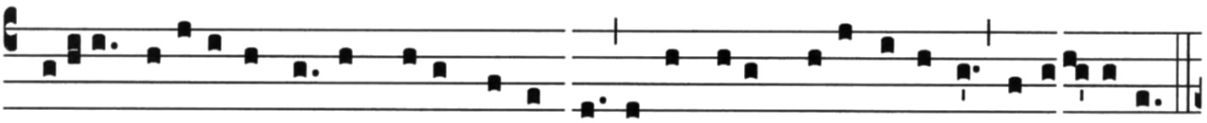
# KYRIE FONS BONITATIS

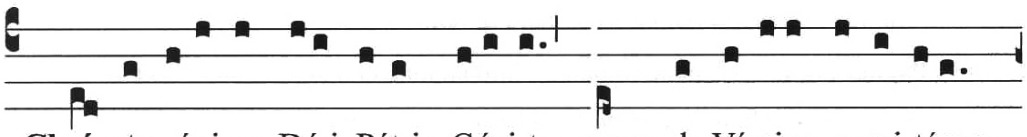
*Signore, fonte di bontà, abbi pietà di noi.*

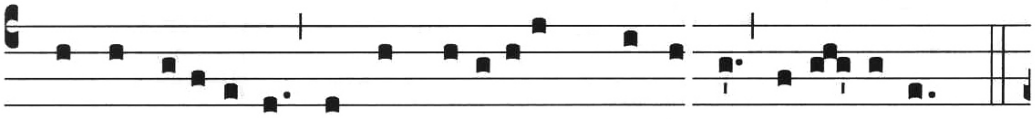
Ordinarium II - X secolo - Pagina 715 del graduale romano – intonazione consigliata dalla nota **Sol**

**Ký- ri- e** e- lé- i- son. ← *bis*

**Chri- ste** e-lé- i-son. ← *bis*

**Ký- ri- e** e- lé- i- son. ( *vai avanti* )

**Ký- ri-** *e* *( ↑ripetizione )* e- lé- i- son. *( vai di seguito al Tropo ↓ )*

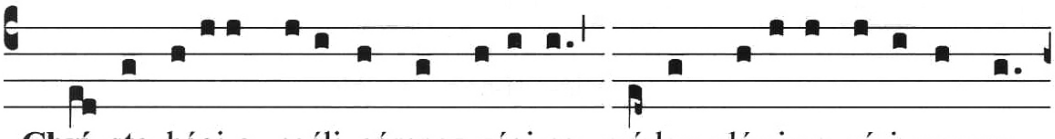
**TROPO** *( si trova a pagina 81 del libro Cantus selecti edito dall'Abbazia di Solesmes – Francia)*

**Kýri-e**, *fons bo-ni-tá-tis*, Pá-ter ingéni-te, a quo bóna cúncta procédunt : **e-lé- i-son**.

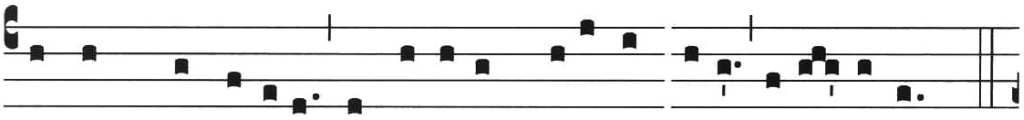


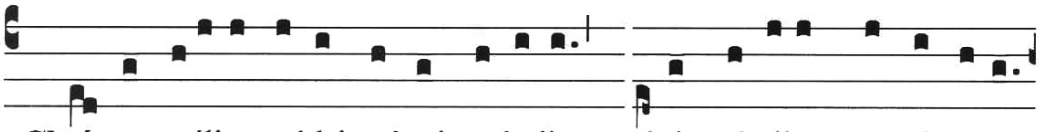
**Kýri-e**, qui pá-ti Nátum múndi pro crími-ne, ípsum ut salváret mi-sísti : **e-lé- i-son**.

**Kýri-e**, qui septi-fórmis dans dóna Pnéuma-tis, a quo caélum, térra repléntur: **e-lé- i-son**.



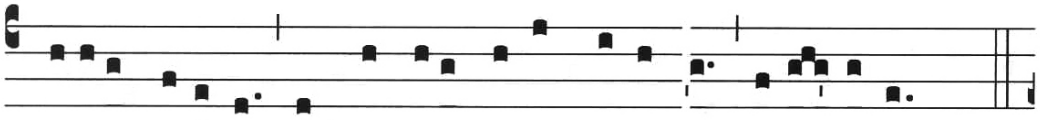
**Chrí- ste**, úni-ce Dé-i Pátris Géni-te, quem de Vírgine nasci-túrum

múndo mi-rí-fi-ce sáncti praedixérunt prophétae : **e-lé- i-son**.



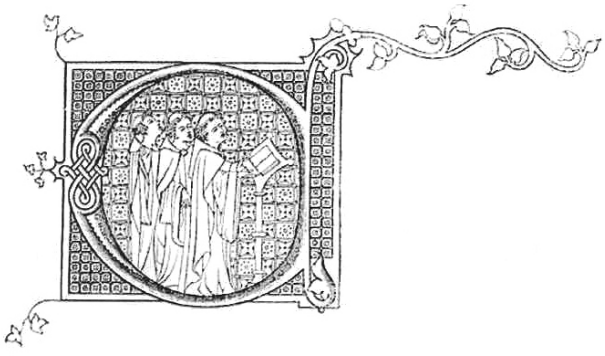
**Chrí- ste** hági-e, caéli cómpos régi-ae, mé-los gló-ri-ae cú-i semper

ádstans pro númine Ange-ló-rum decantat apex : **e-lé- i-son**.



**Chrí- ste** caéli-tus ádsis nóstris pré-cibus, prónis méntibus quem in térris



devóte có-limus, ad te pí-e Jé-su clamántes : **e-lé- i-son.**



Transcriere de Ambrogio De Agostini, 2007, Schola Gregoriana Mediolanensis
(Sursa: Canto – Ambrosiano – Spartiti)

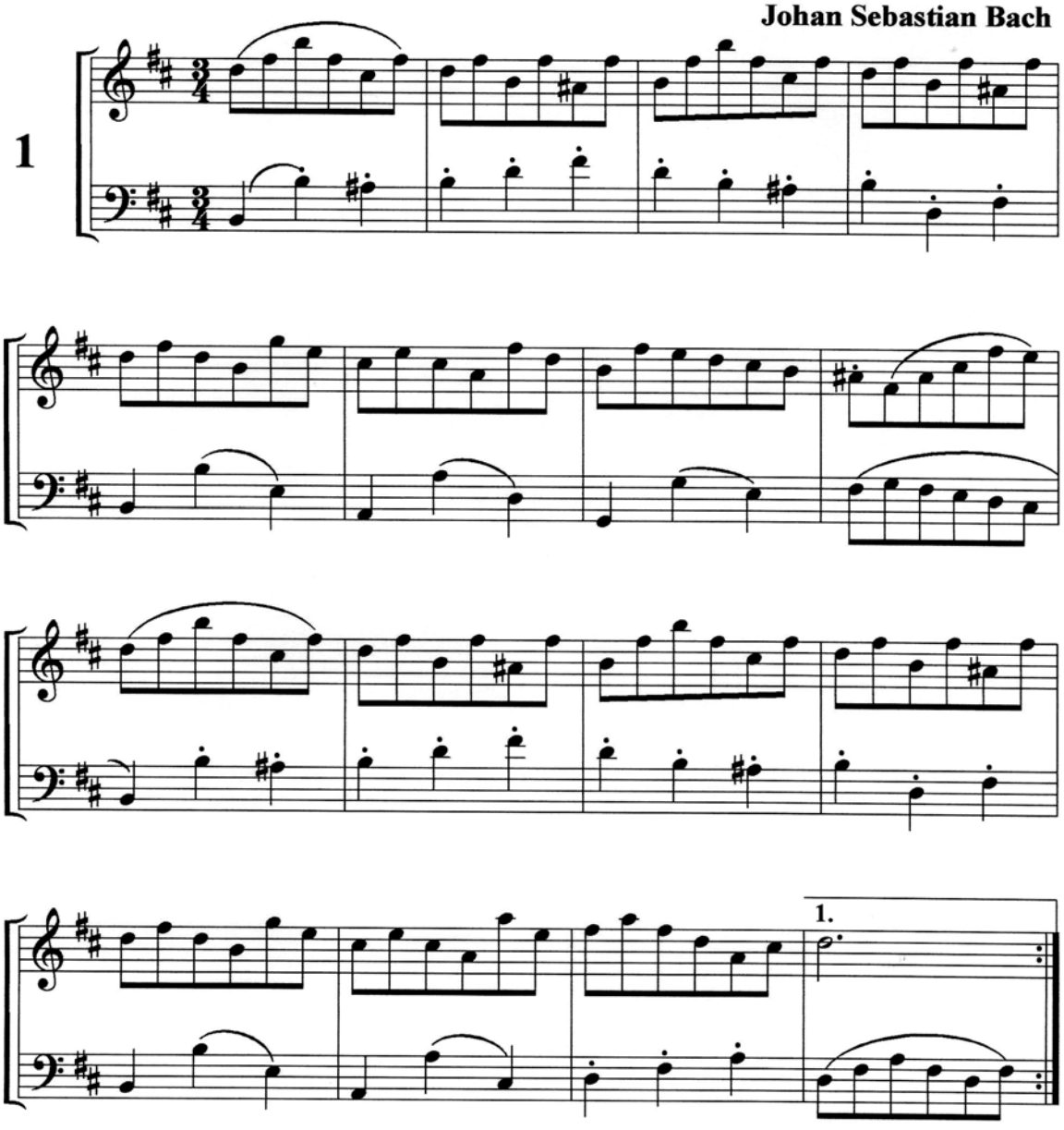
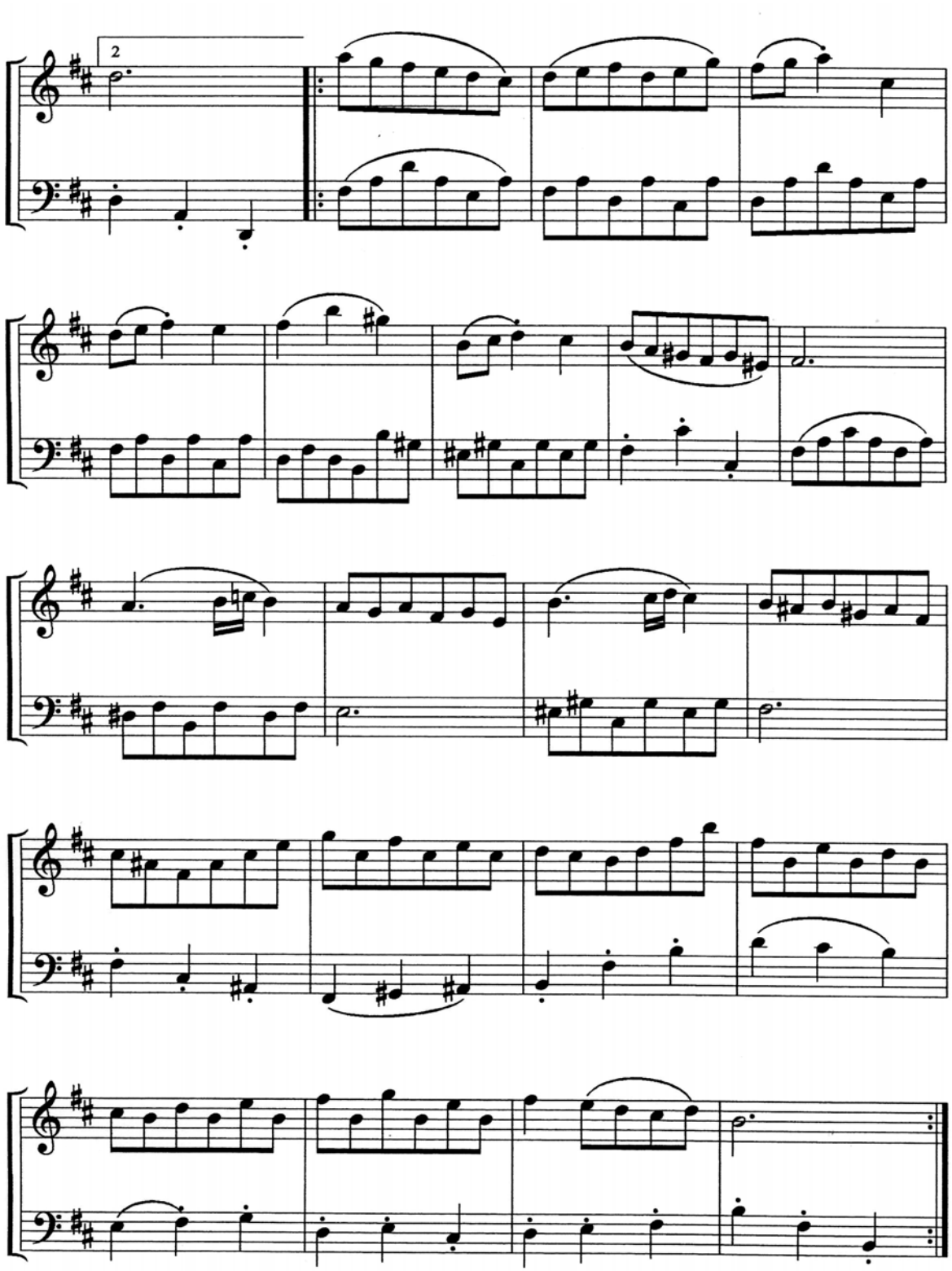
Capitolul VII

# TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI. TEME PENTRU APLICAREA TRANSPOZIȚIEI****

## *A. DOUÃ VOCI*

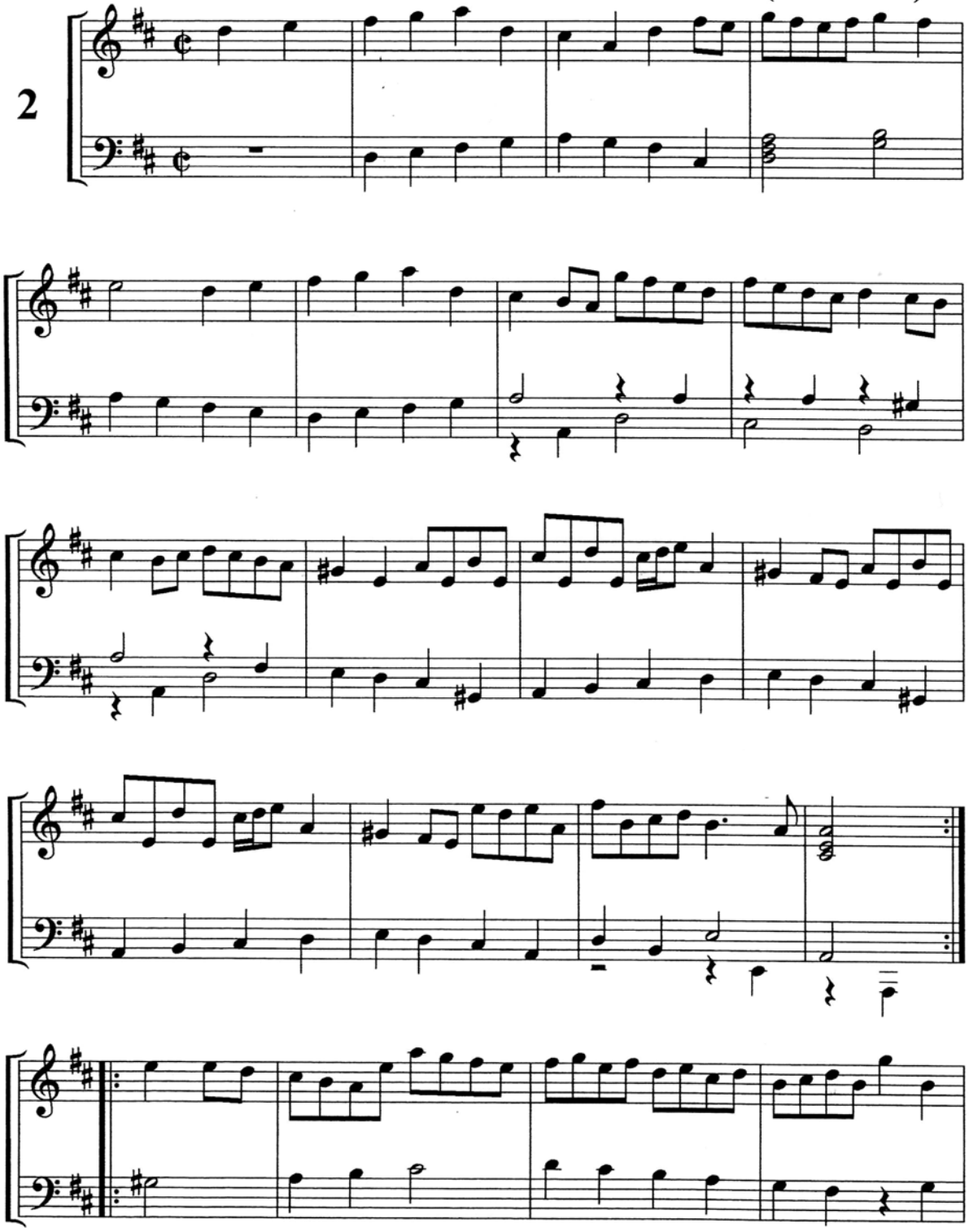
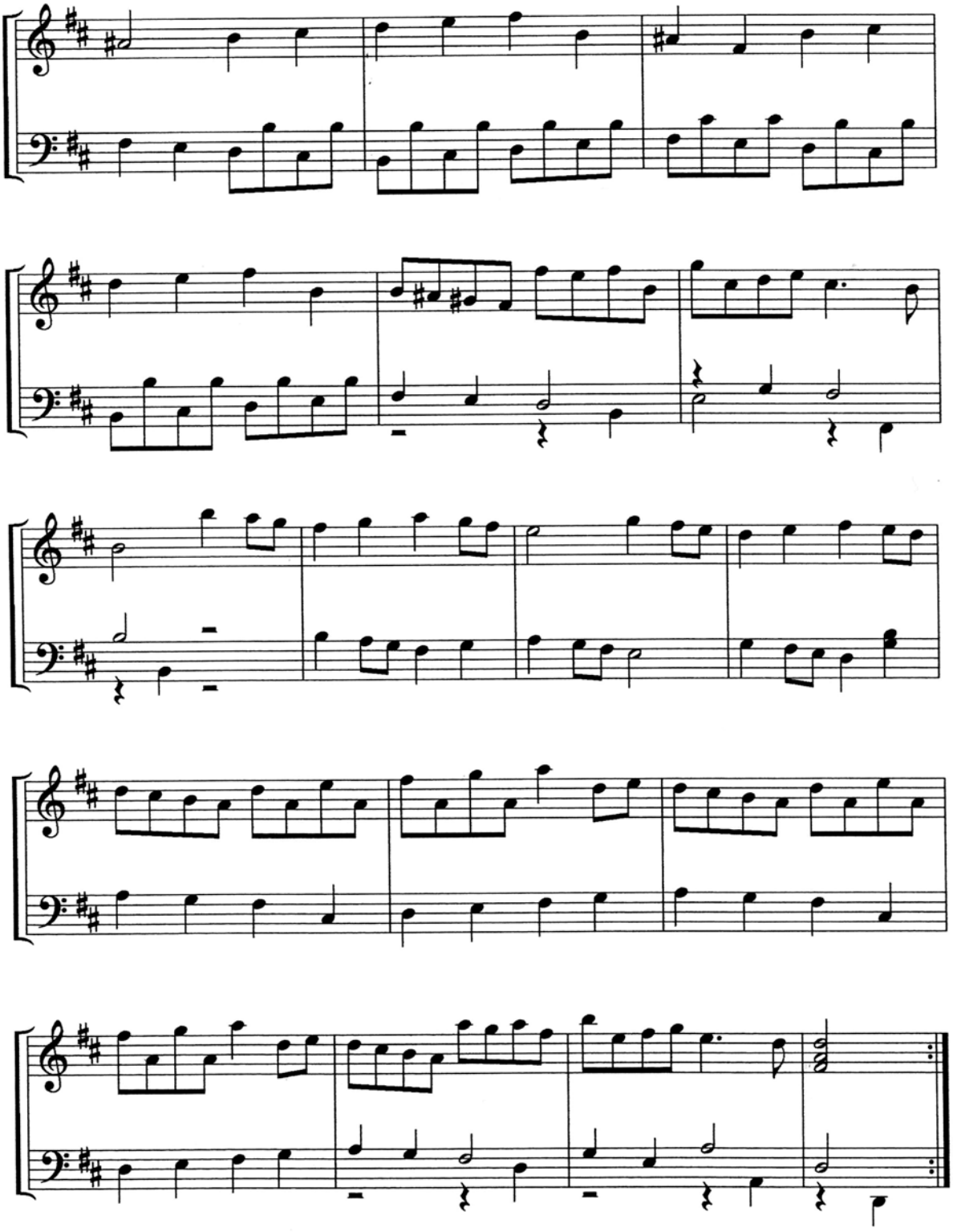
### "Menuet I"

**din Suita III-a, francezã, si minor**

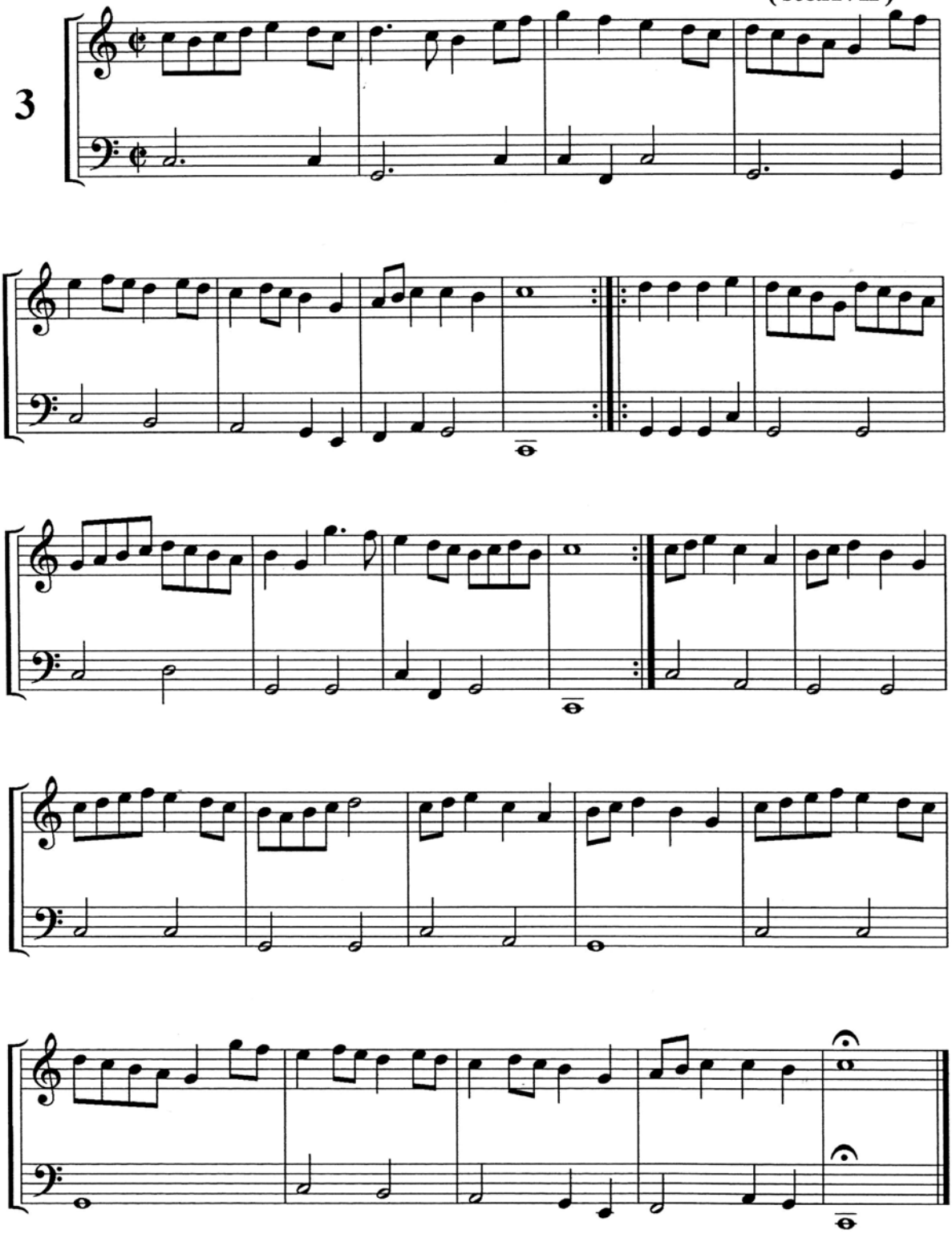
**Johan Sebastian Bach**

2

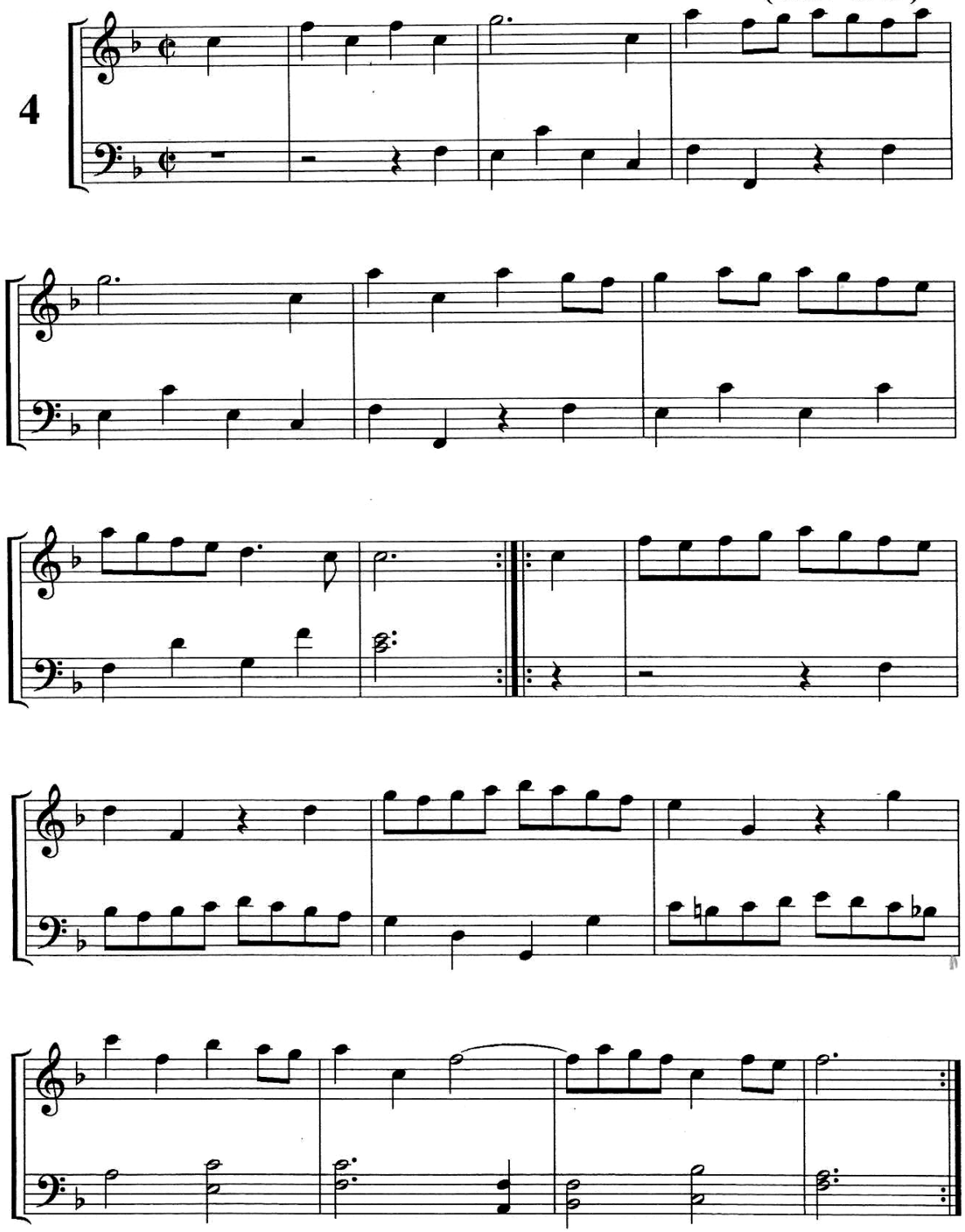
# "Gavota"

**Jean Baptiste Lully**
**( 1632 - 1687 )**

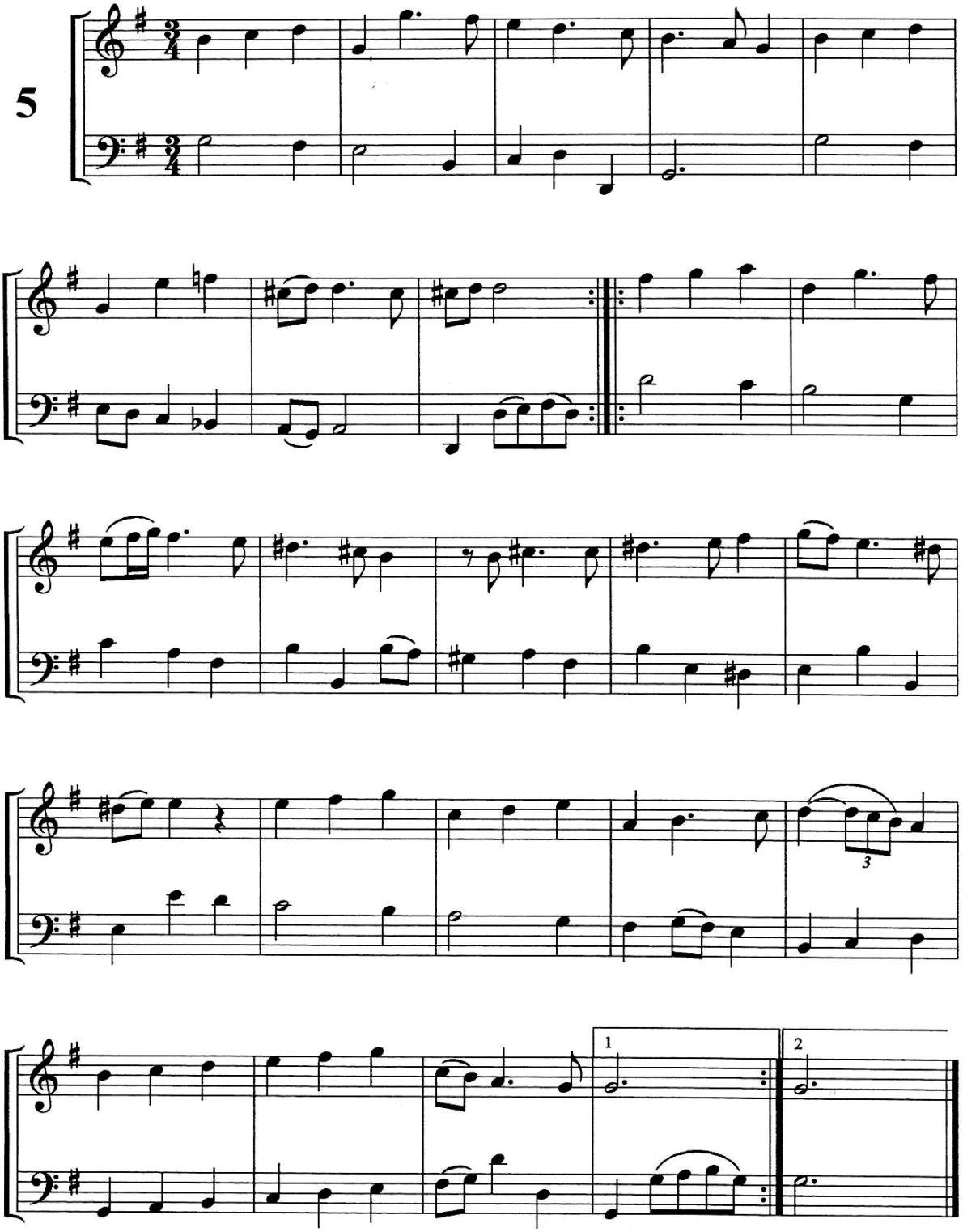
2

# "Allemande"

**Autor necunoscut**
**( sec.XVII )**

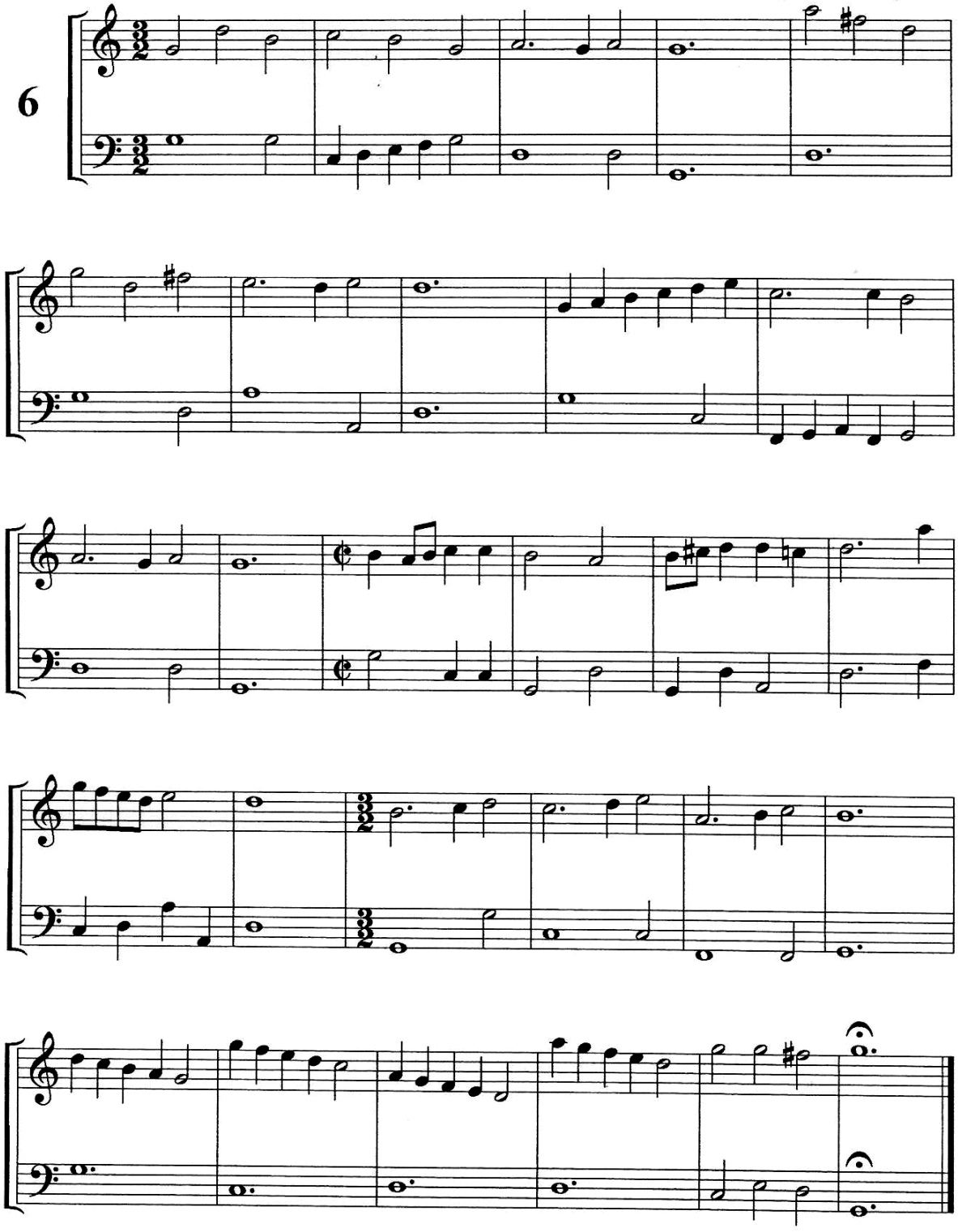
3

# "Gavotte"

**Arcangelo Corelli**
**( 1653 - 1713 )**

# "Sarabanda"

**Francois Couperin**

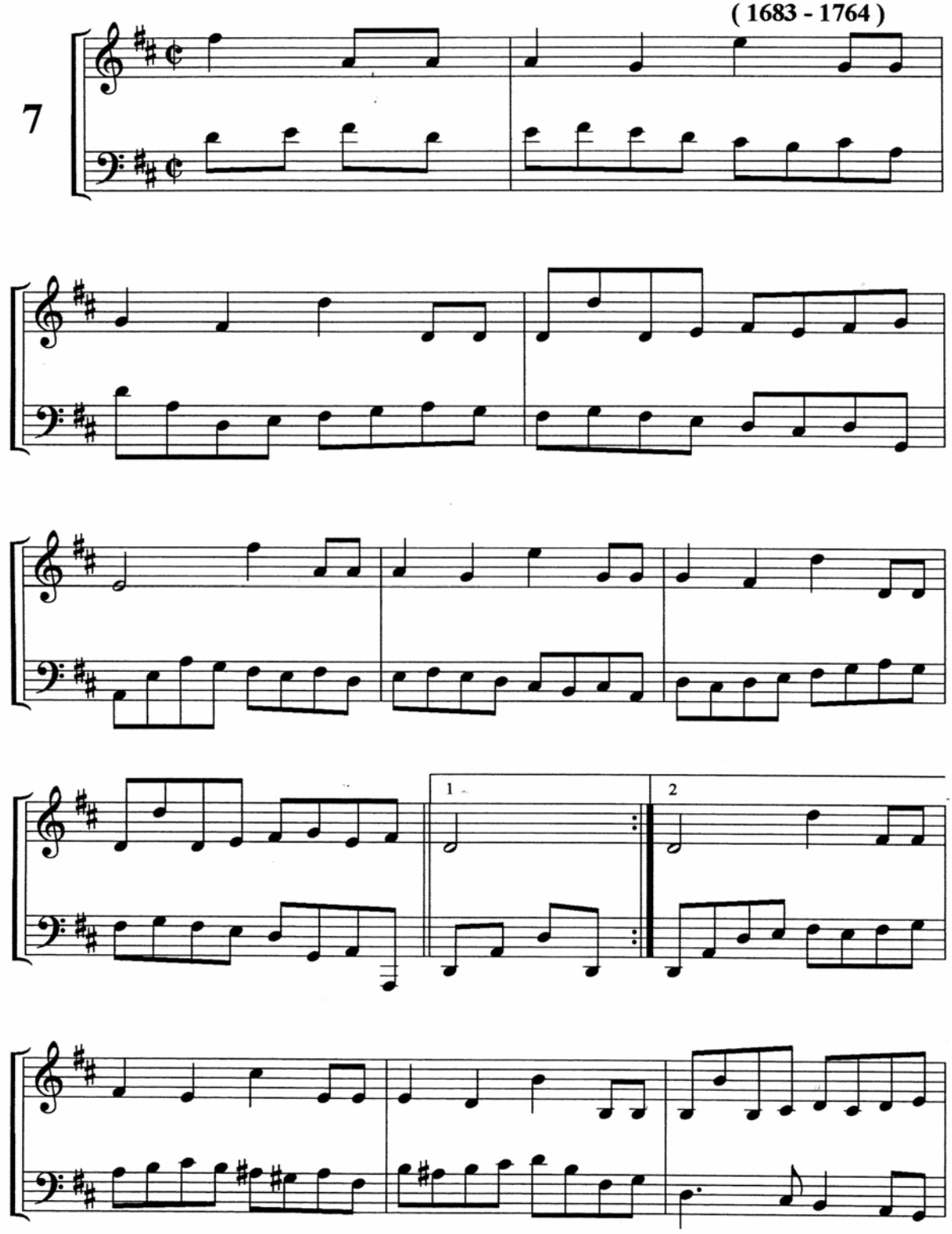
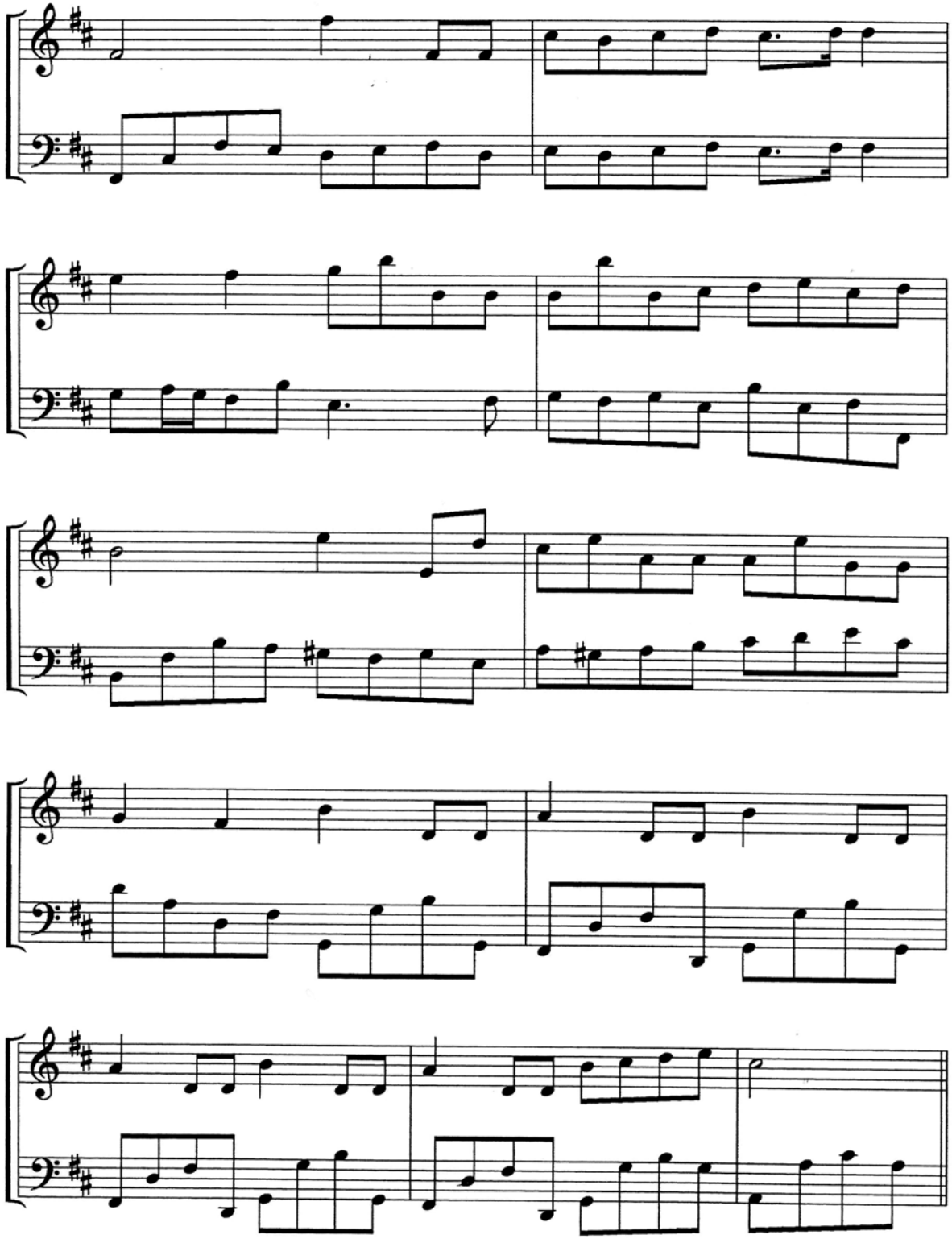
**5**

# "Curranta "

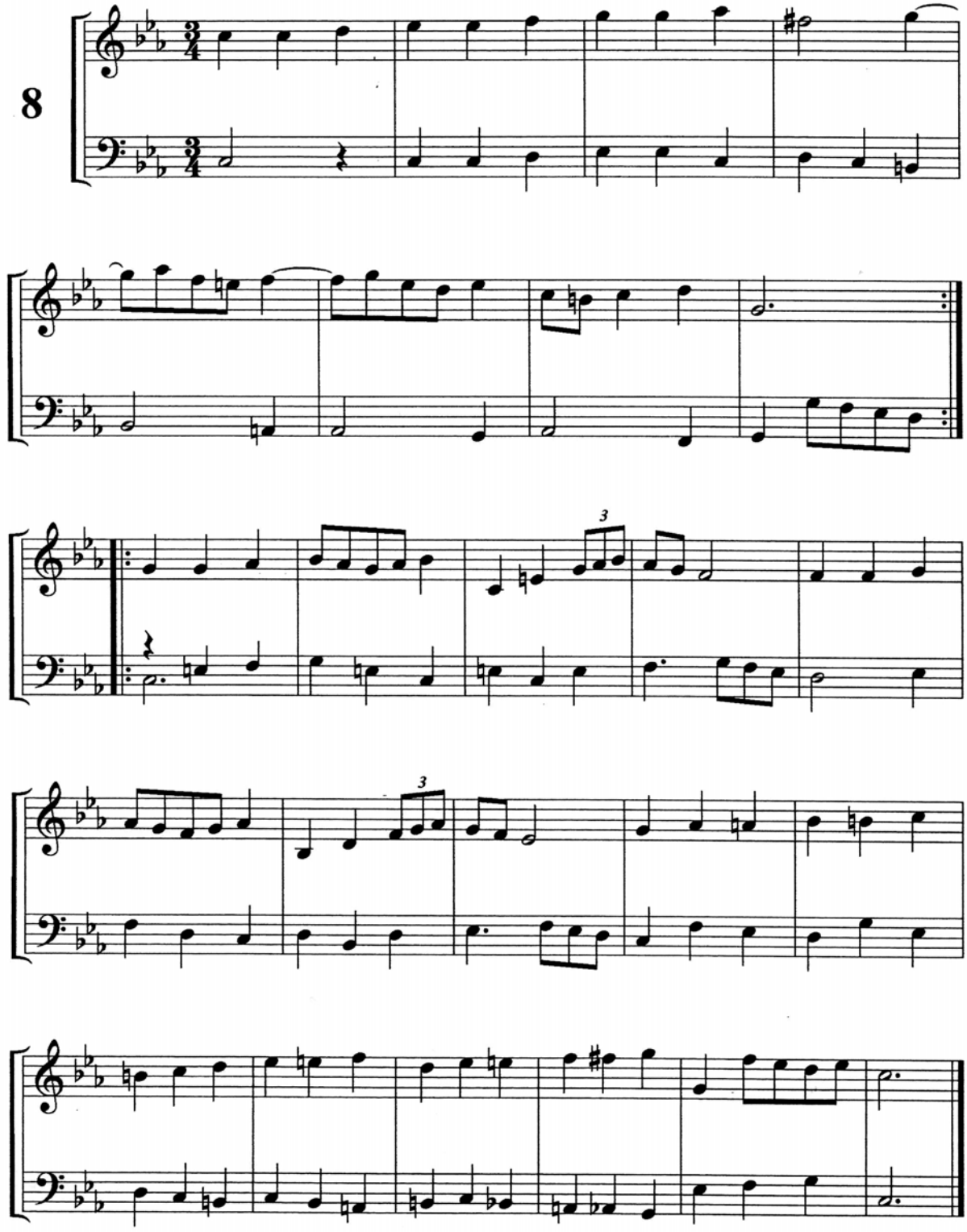
**Autor necunoscut**
**( sec.XVII )**

6

# "Les Niais de Sologne "

**- Suite en re - ( fragment )**

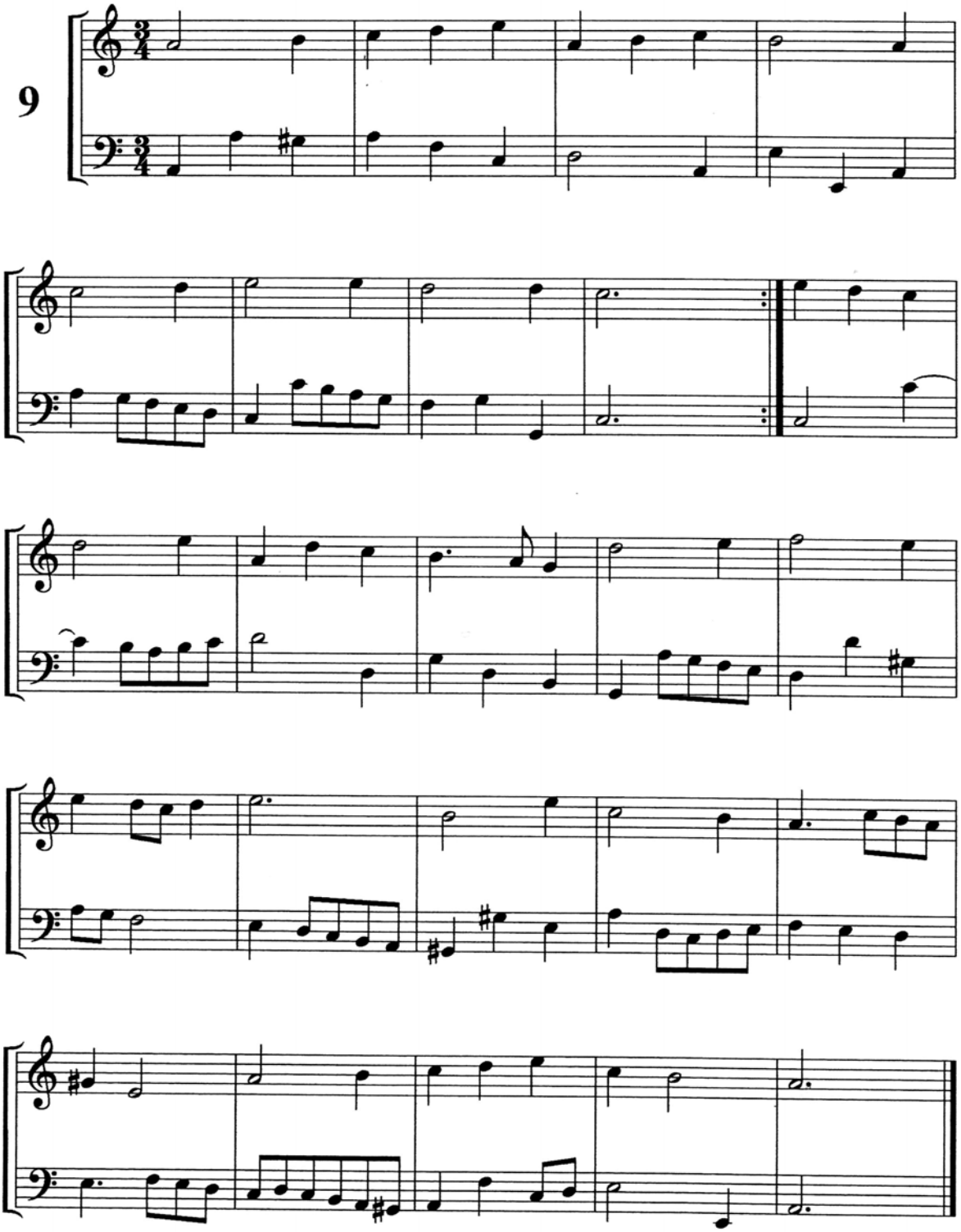
**Jean Philippe Rameau**

**( 1683 - 1764 )**

# "Menuet "

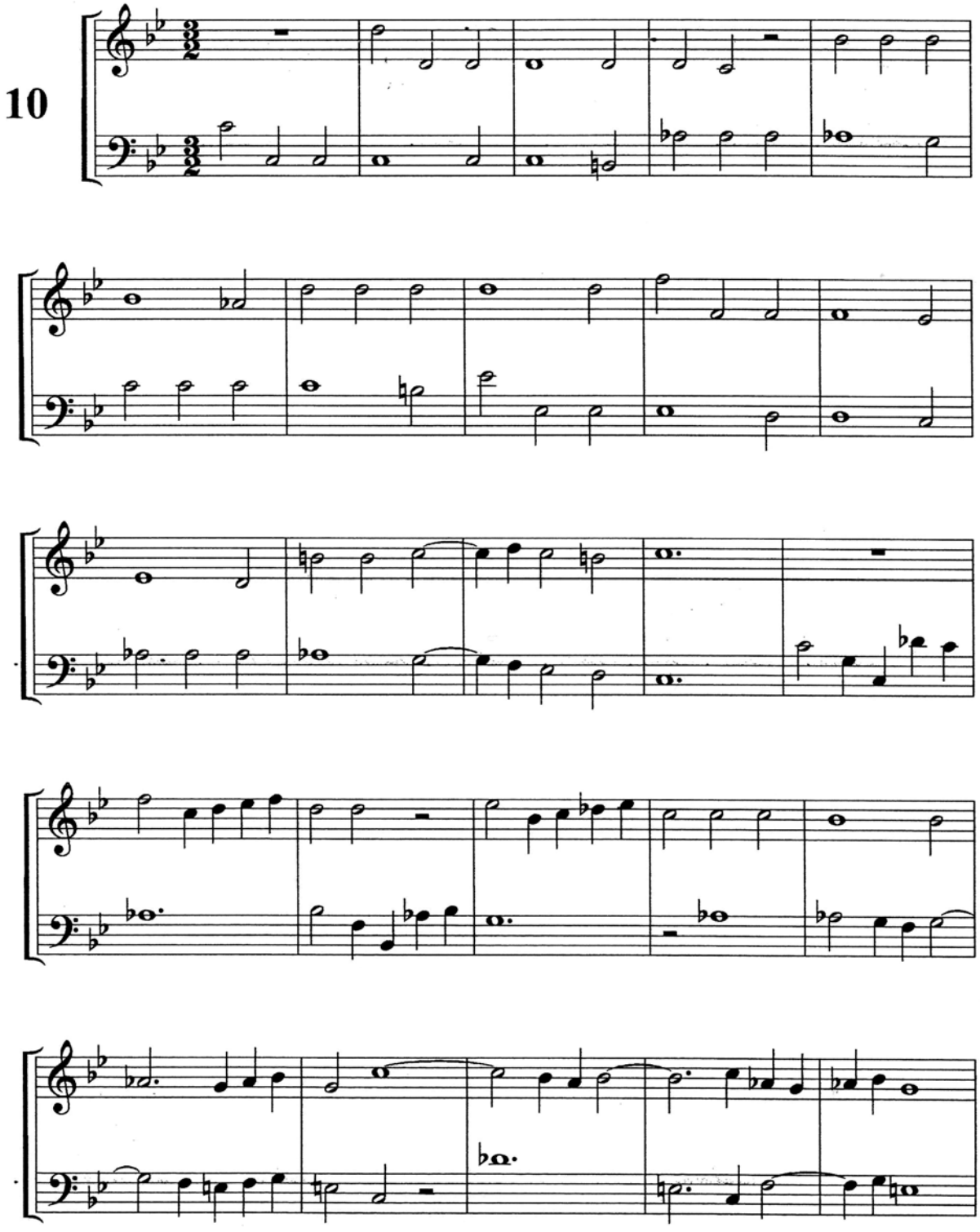
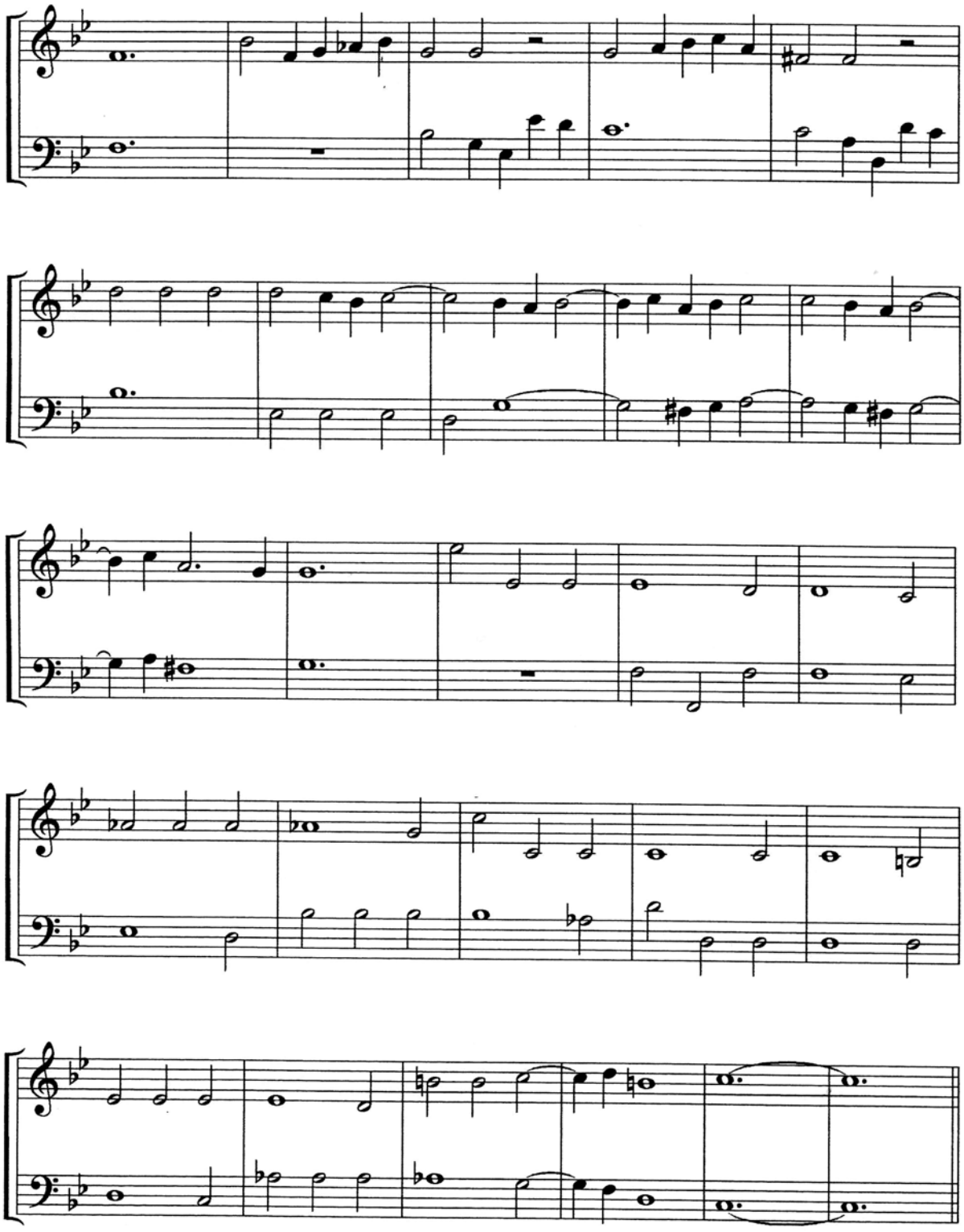
**Johann Sebastian Bach**

# "O du Liebe meiner Liebe "

**- din 69 Choralmelodien -**

**Johann Sebastian Bach**

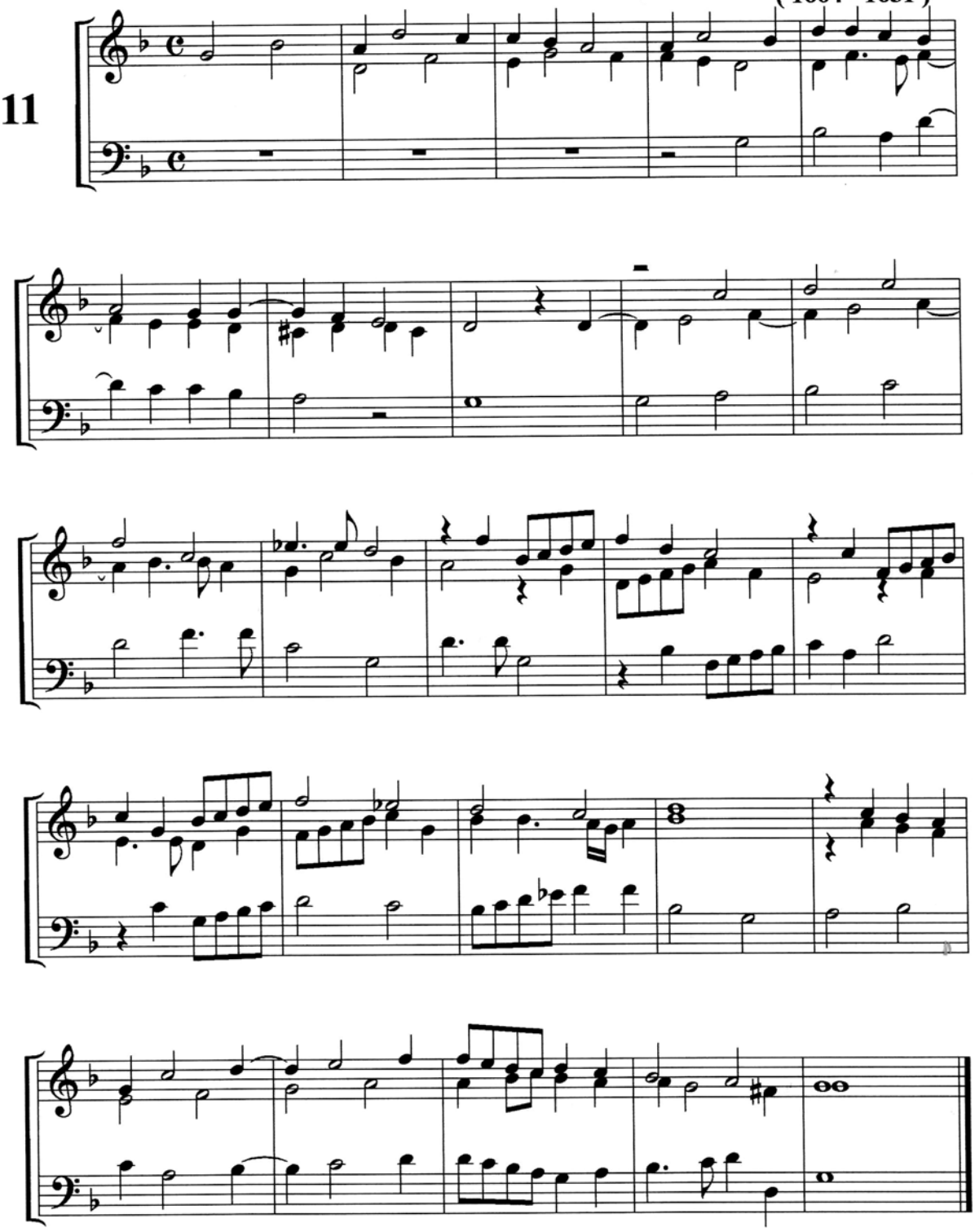
**9**

# "Gui nei Tartari Regni"

**( fragment )**

**Georg Friedrich Haendel**

## *B. TREI VOCI*

## "Das leid ist hier"

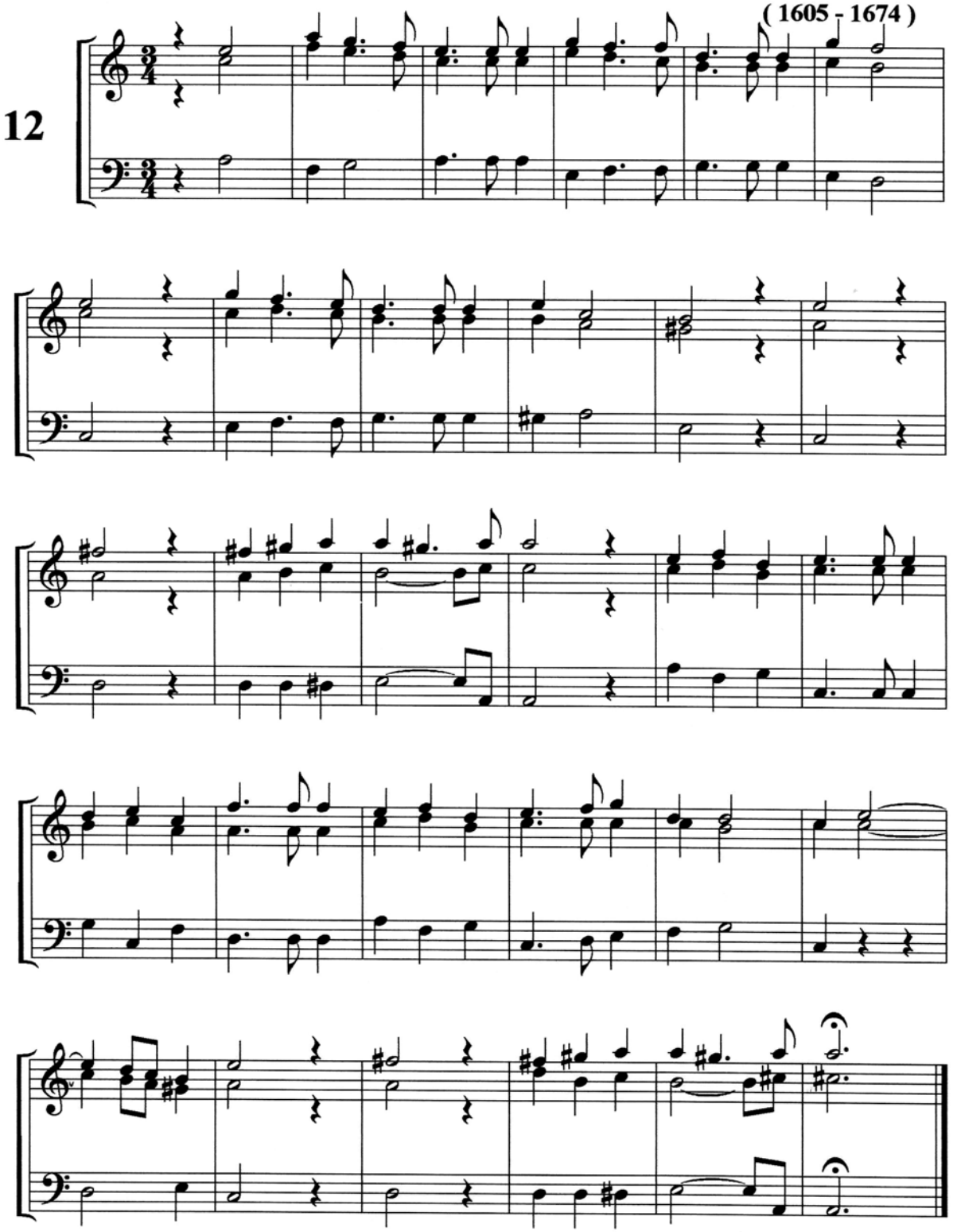
**Heinricht Albert**
**( 1604 - 1651 )**

**11**

# "O felix anima "

## - Motet -

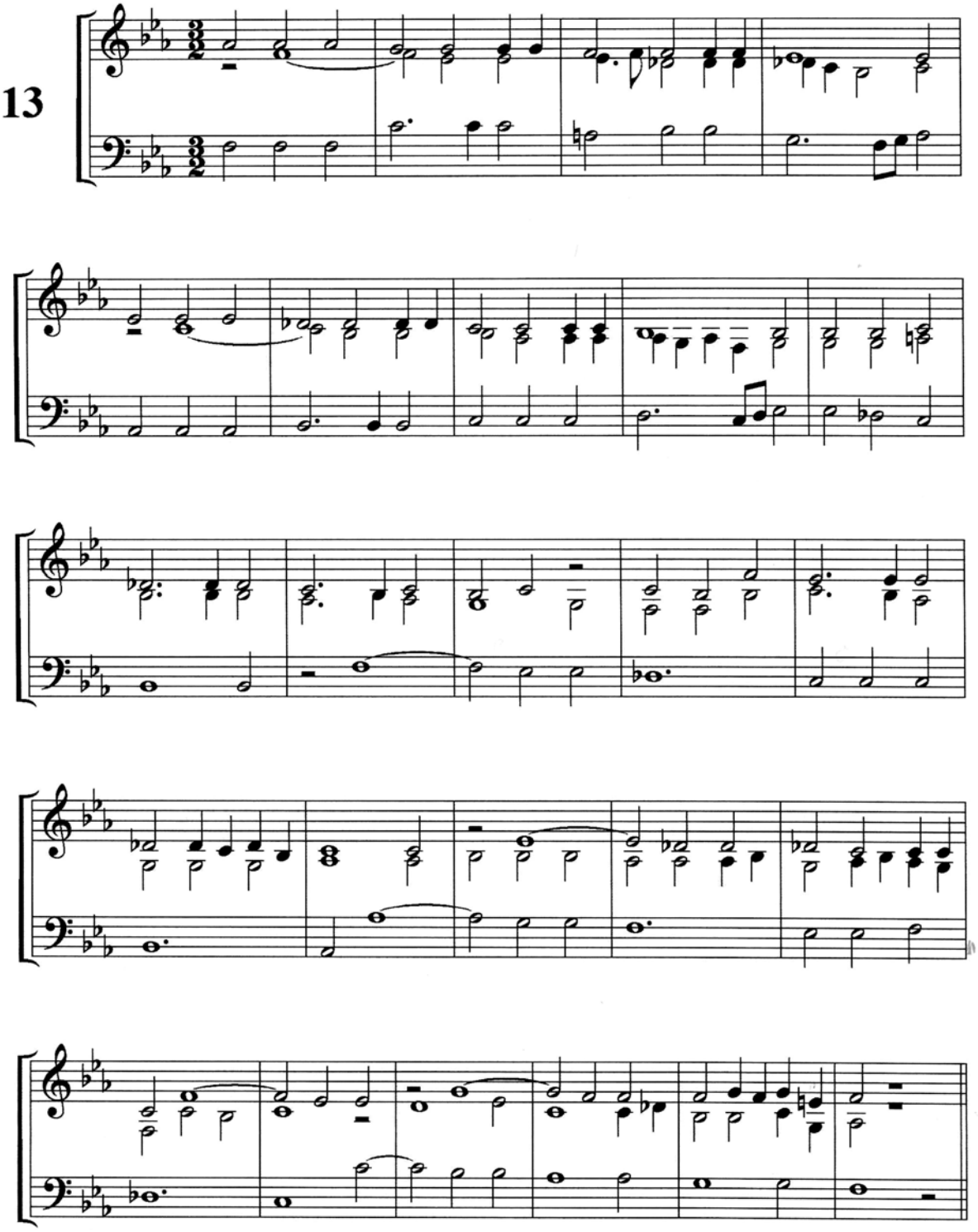
Giacomo Carissimi

( 1605 - 1674 )

12

# "Ave coeli munus supernum"

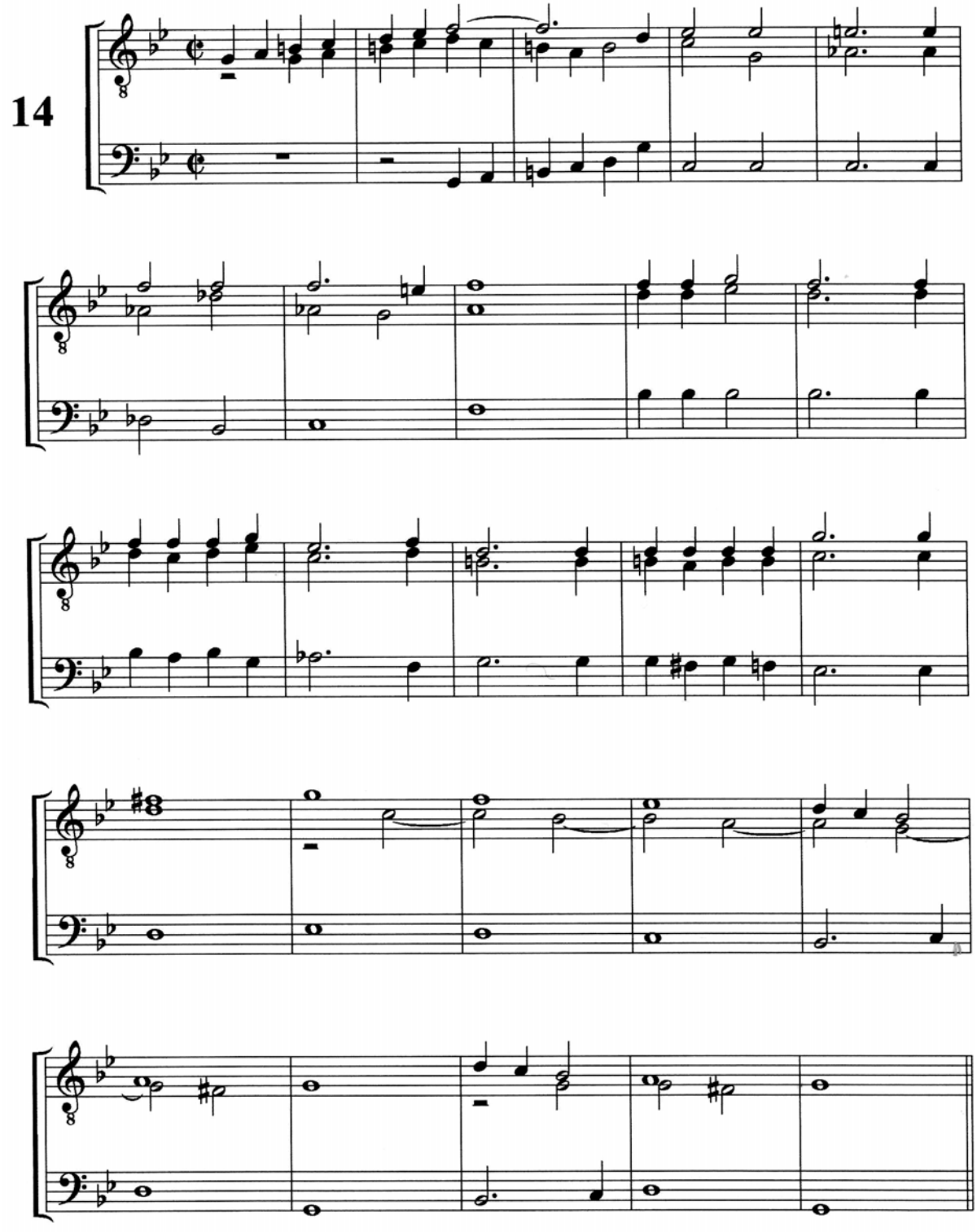
**( fragment )**

**Jean Baptiste Lully**

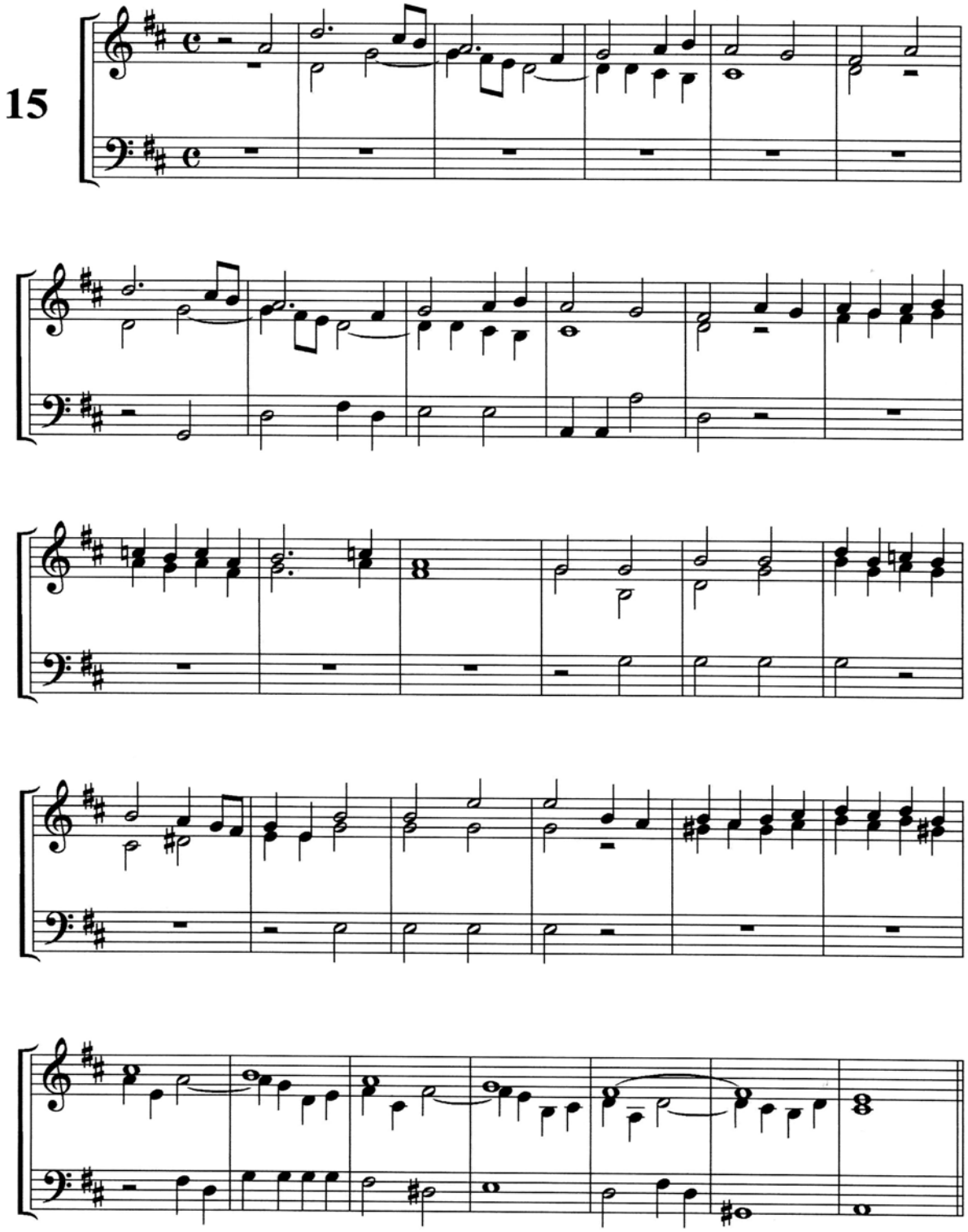
**13**

# "Salve Regina "

( fragment )

Marc -Antoine Charpentier

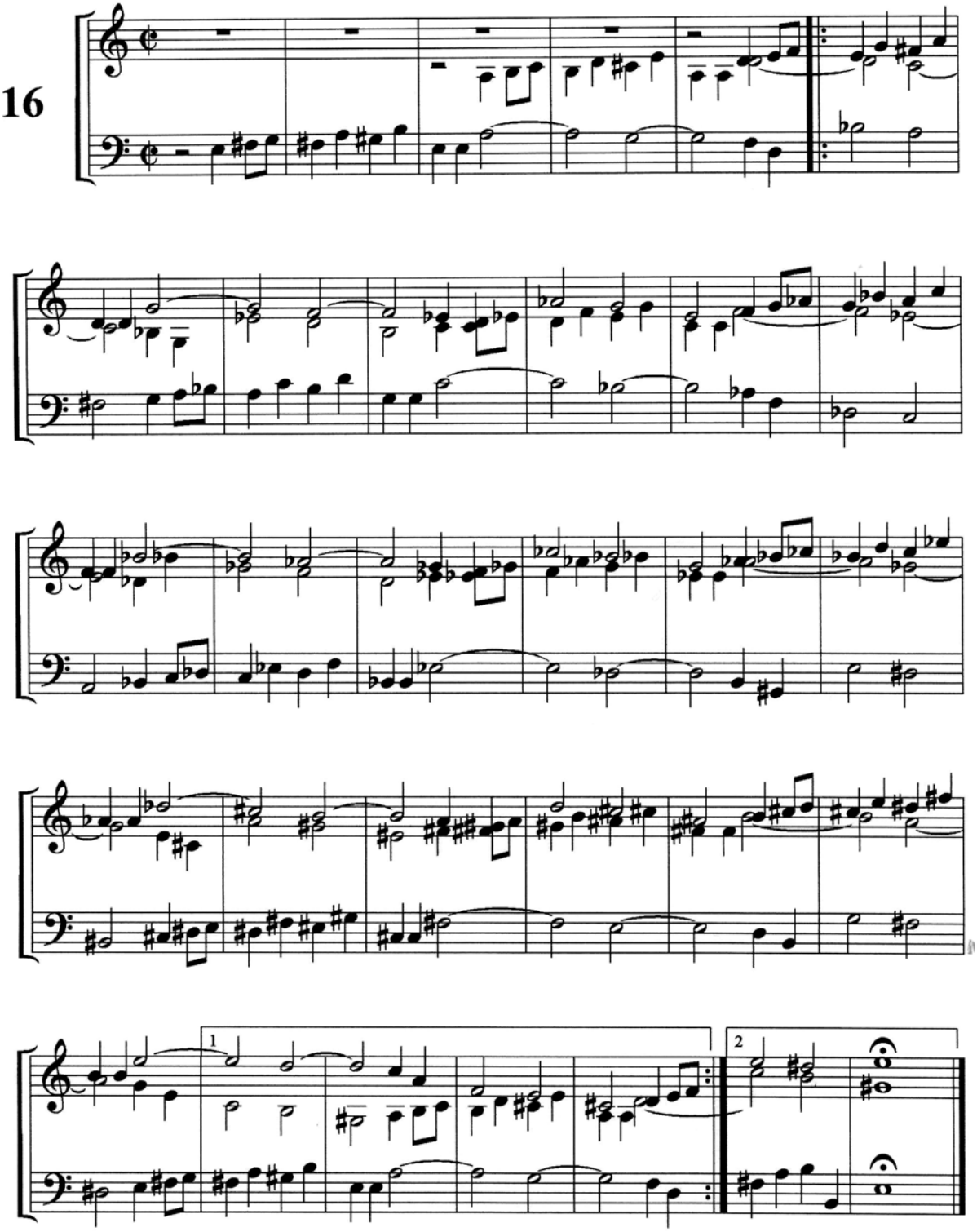
14

# "Also hat Gott die Welt geliebet "

**( fragment )**

**Georg Philippe Telemann**

# "Avec du vin, endormons - nous"

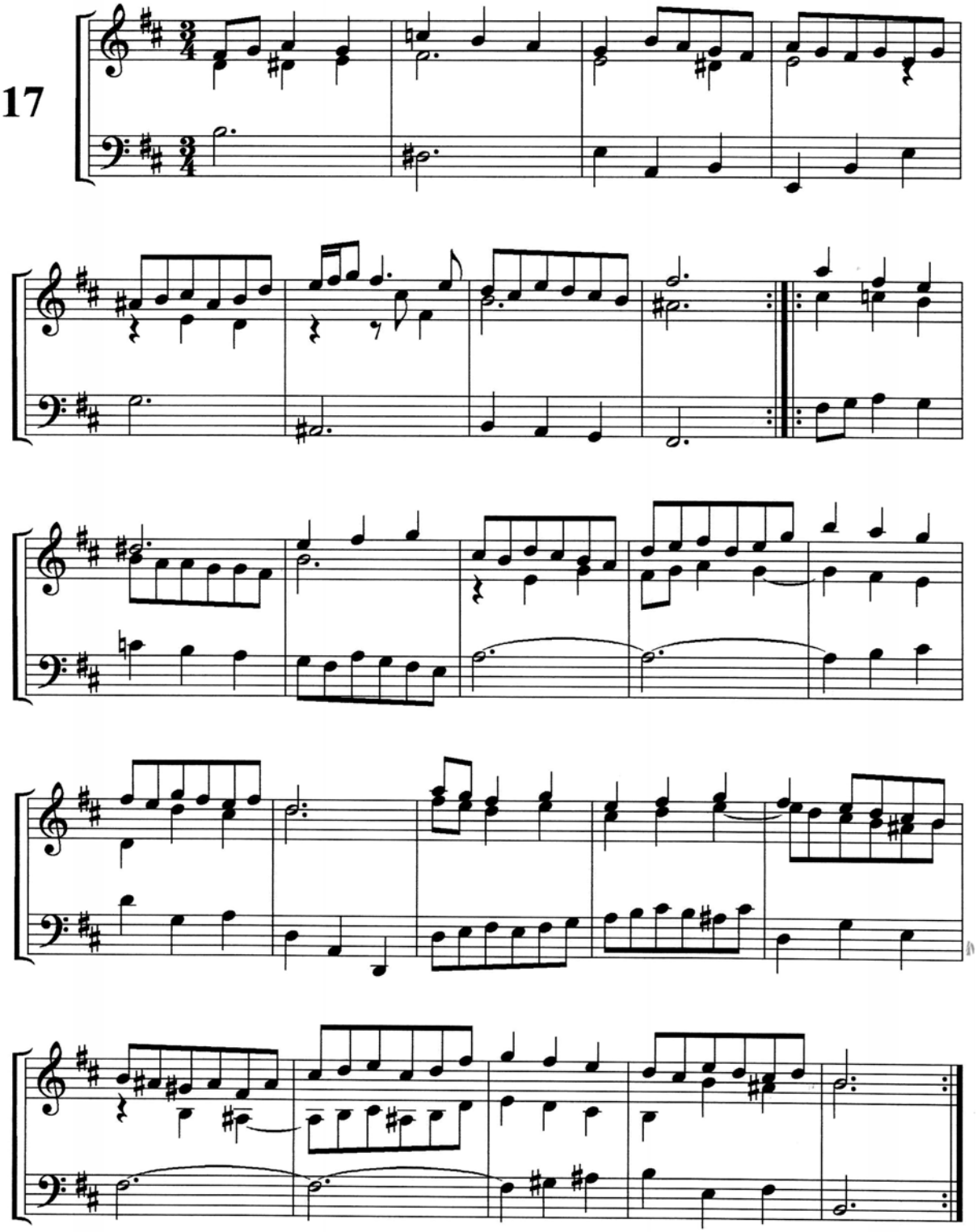
## - Canon a la 4te et a la 7e -

**Jean Philippe Rameau**

16

# "Menuet II (Trio)"

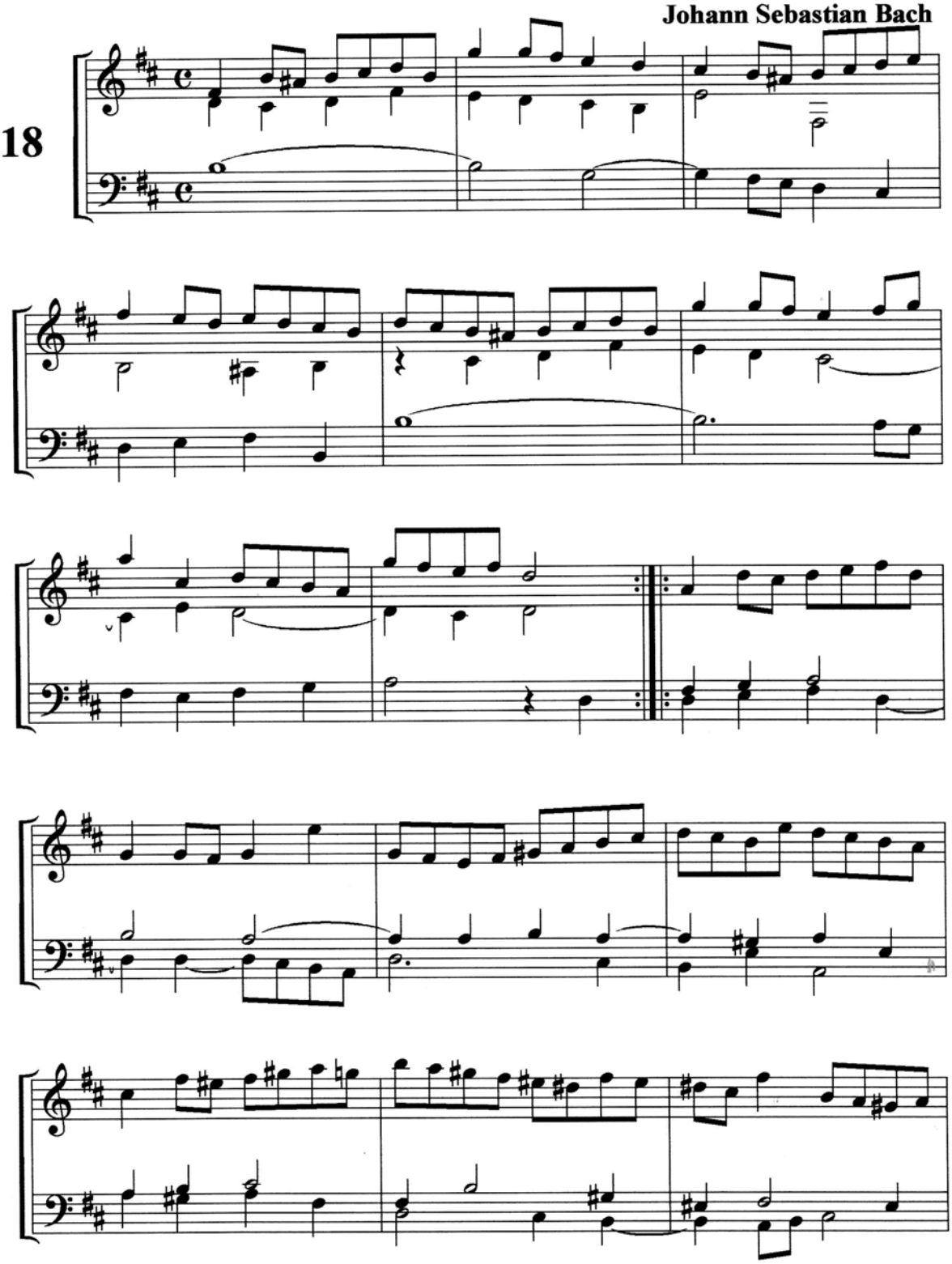
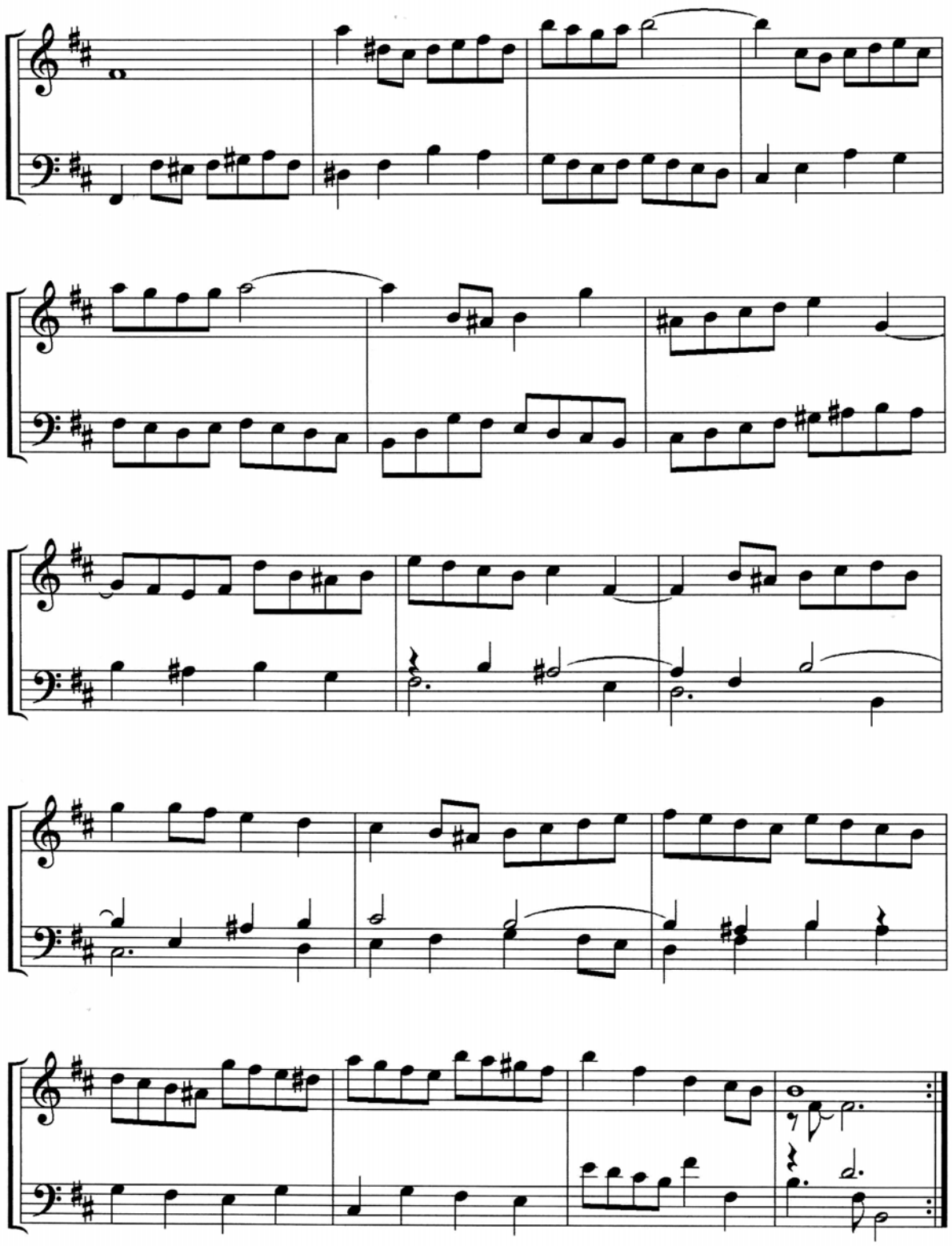
**- din Suita III-a, francezã, si minor -**

**Johann Sebastian Bach**

**17**

# "Anglaise"

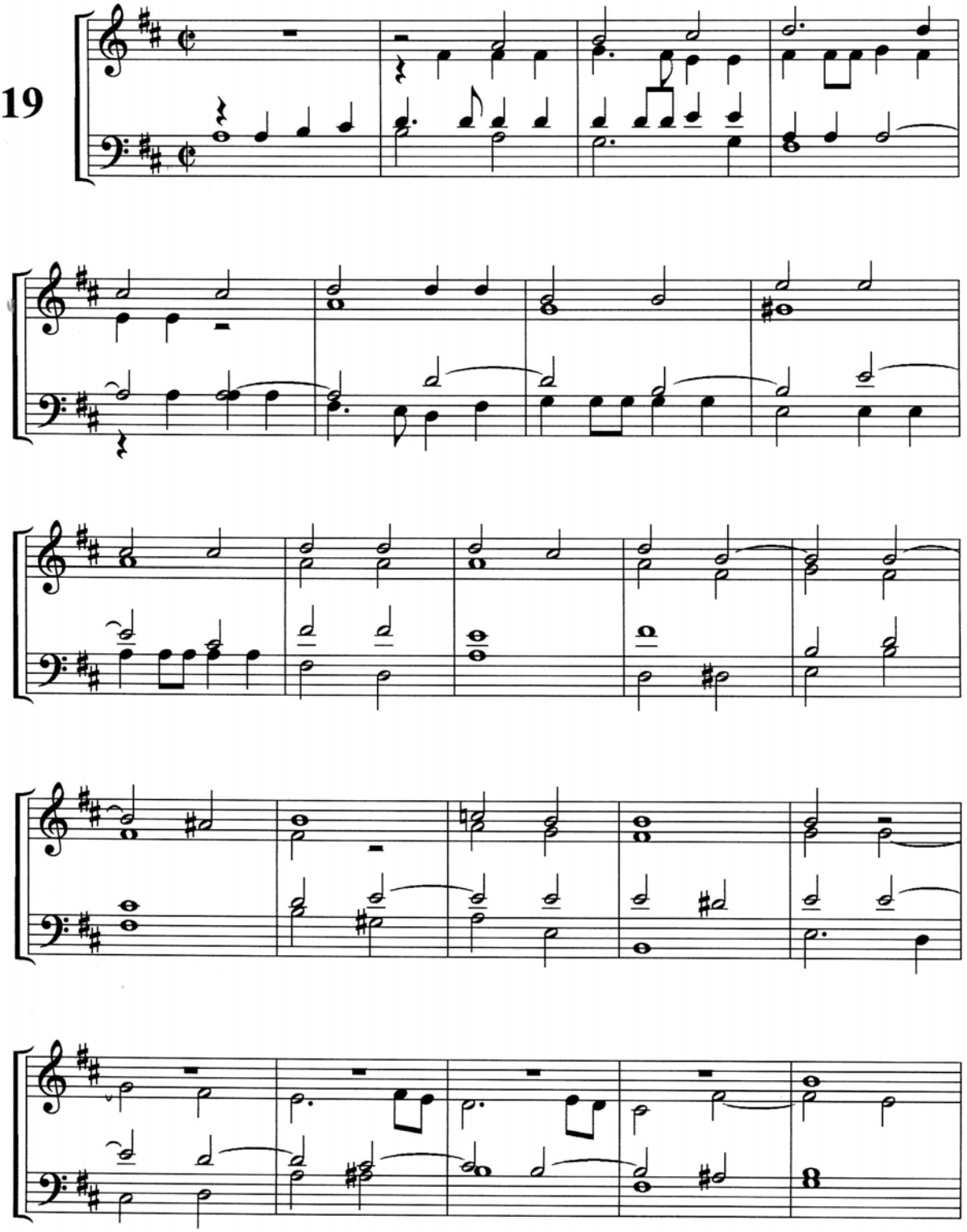
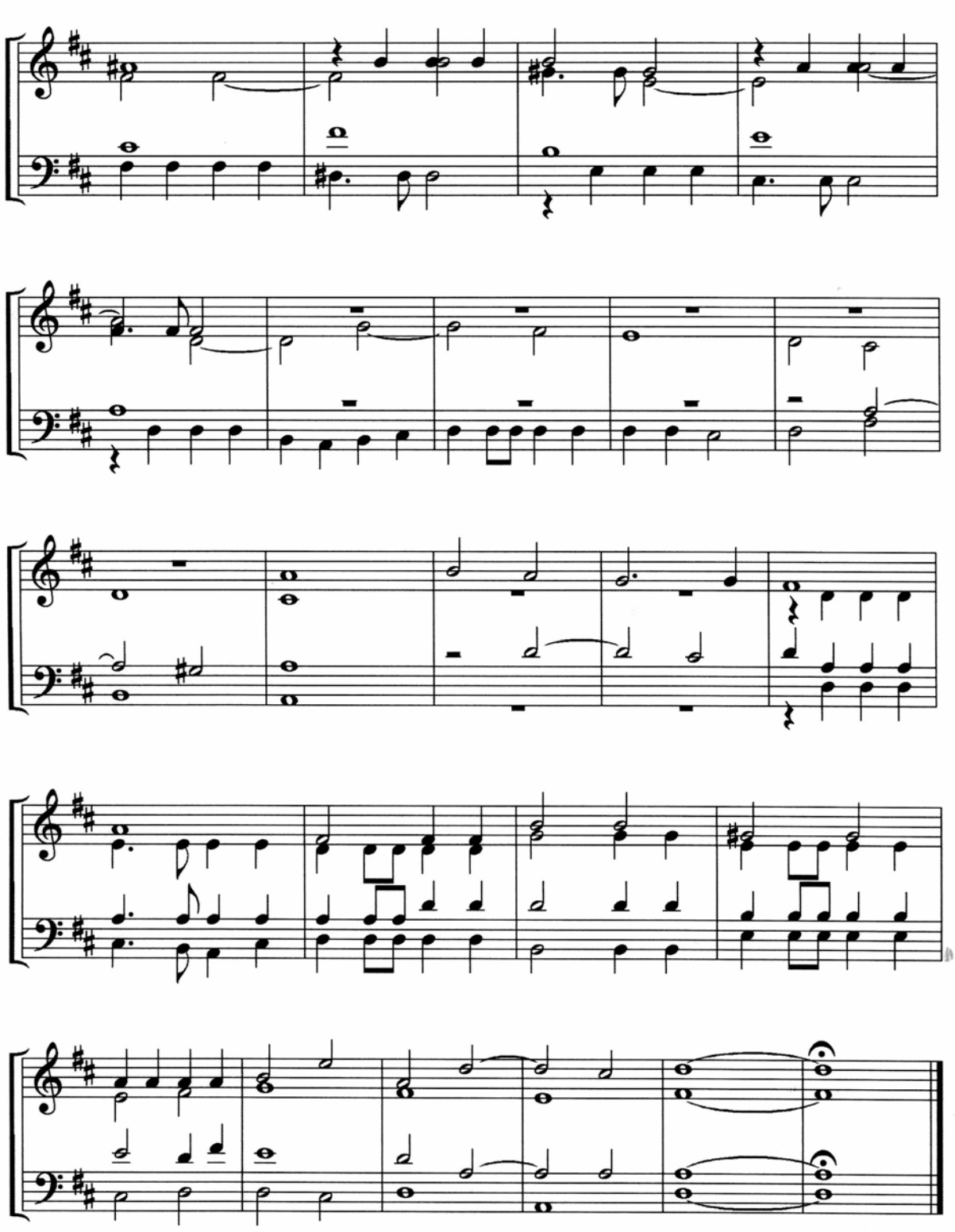
**din Suita III-a, francezã, si minor**

**Johann Sebastian Bach**

**18**

## *C. PATRU VOCI*

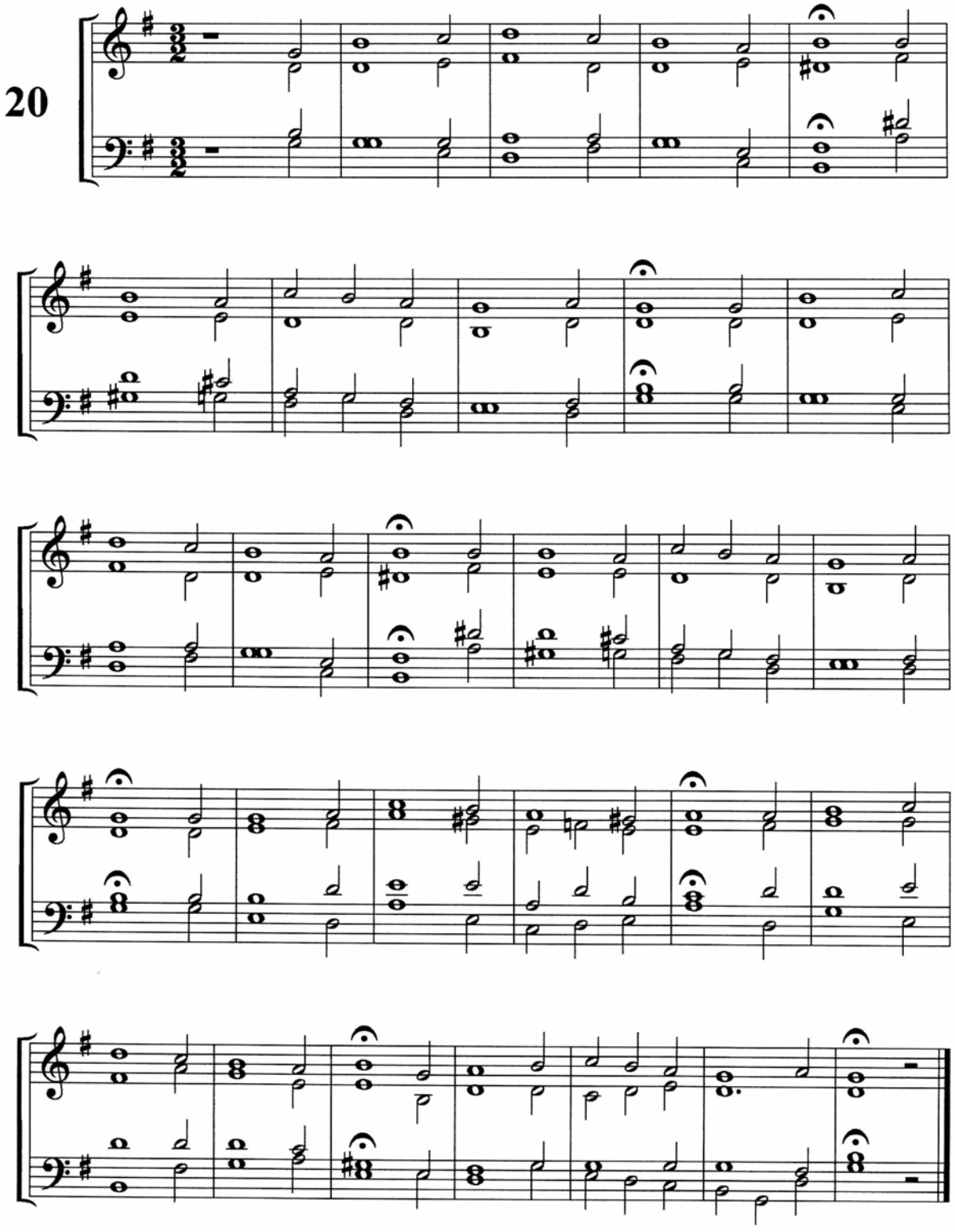
## "Gloria - Cum Sancto Spiritu"

**( fragment final )**

**Antonio Vivaldi**

# "Allein Gott in der Hoh sei Ehr "

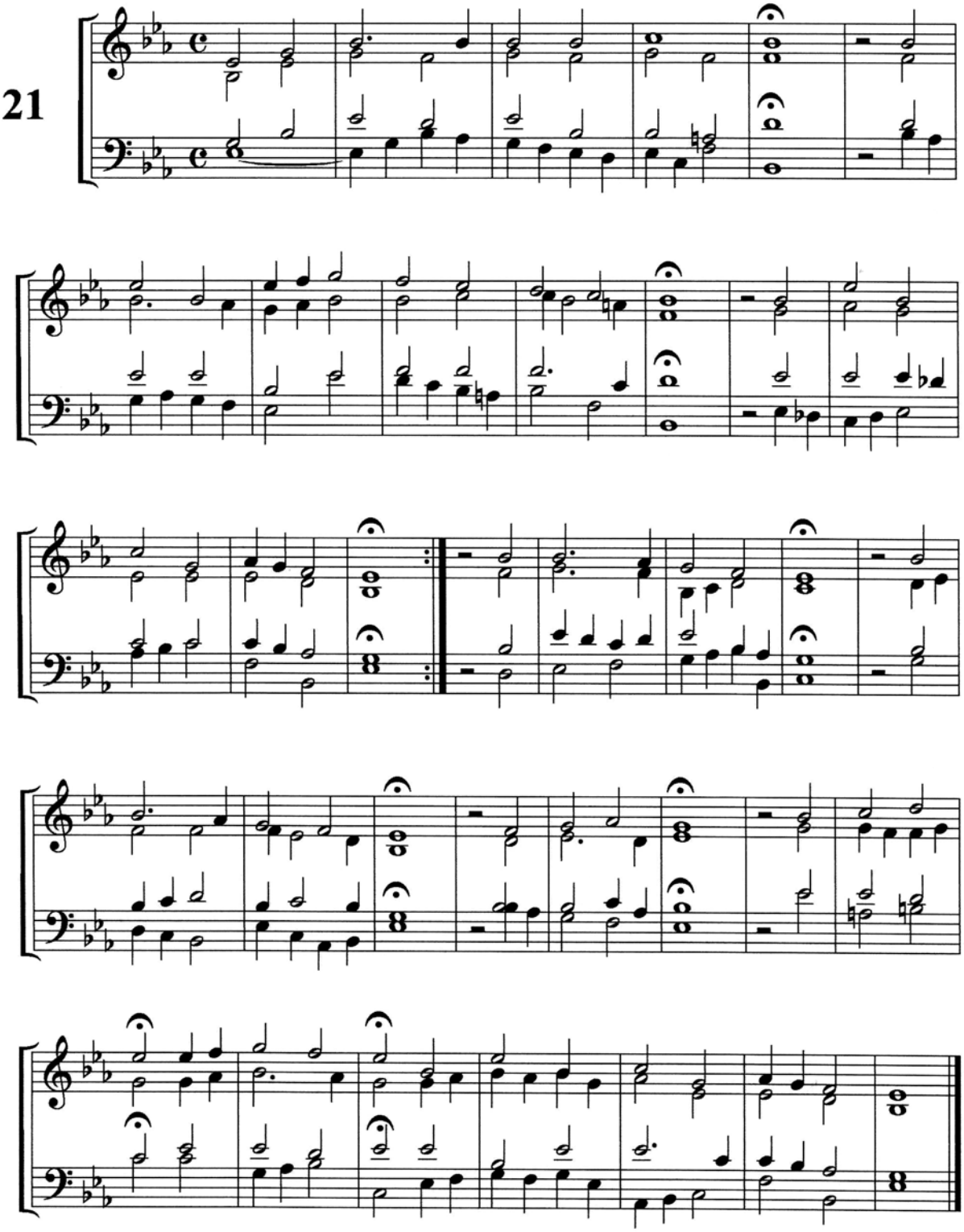
## - Choral -

**Georg Philippe Telemann**

**20**

# "Gloria sei dir gesungen"

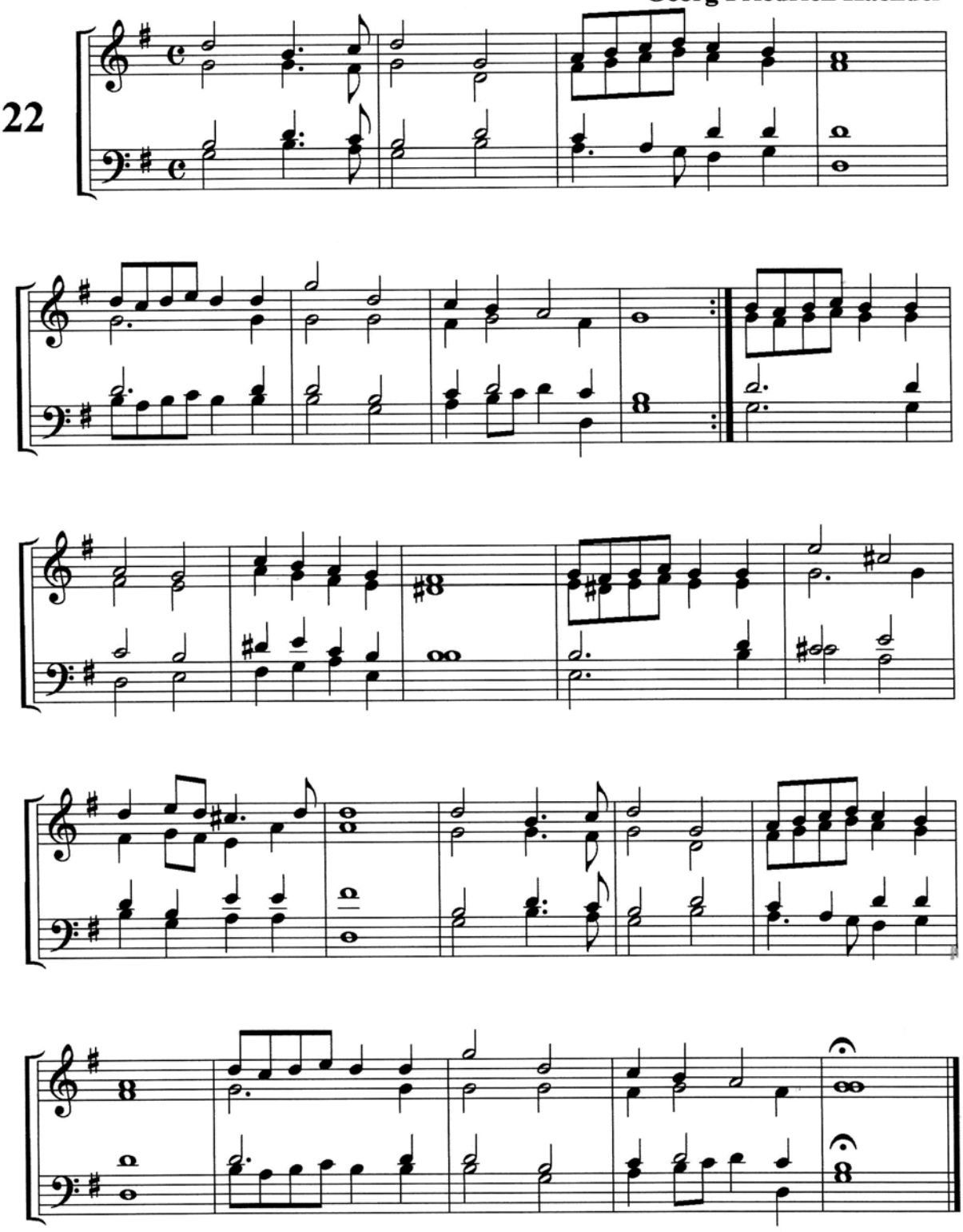
## - Choral - from Cantata 140

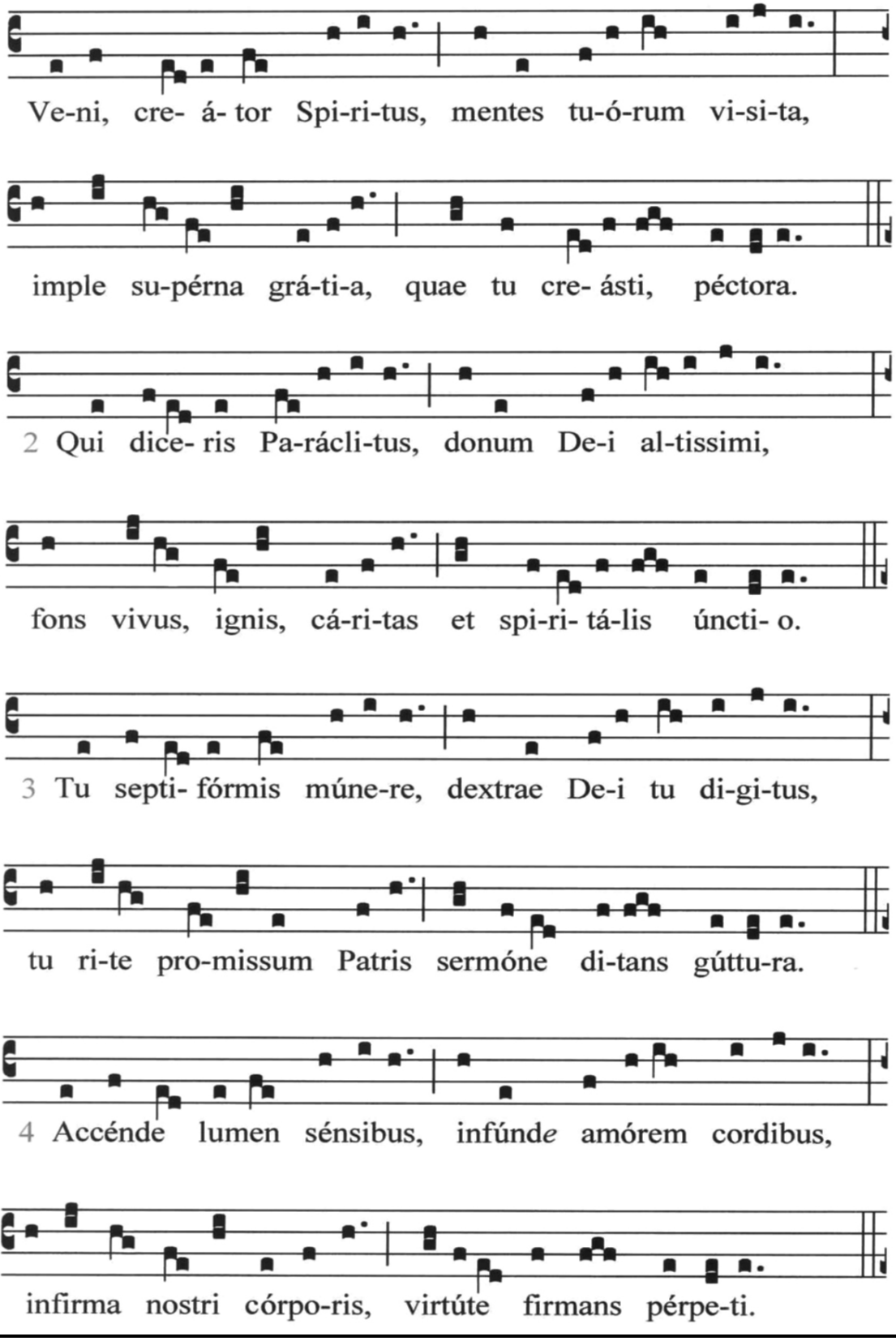
**Johann Sebastian Bach**

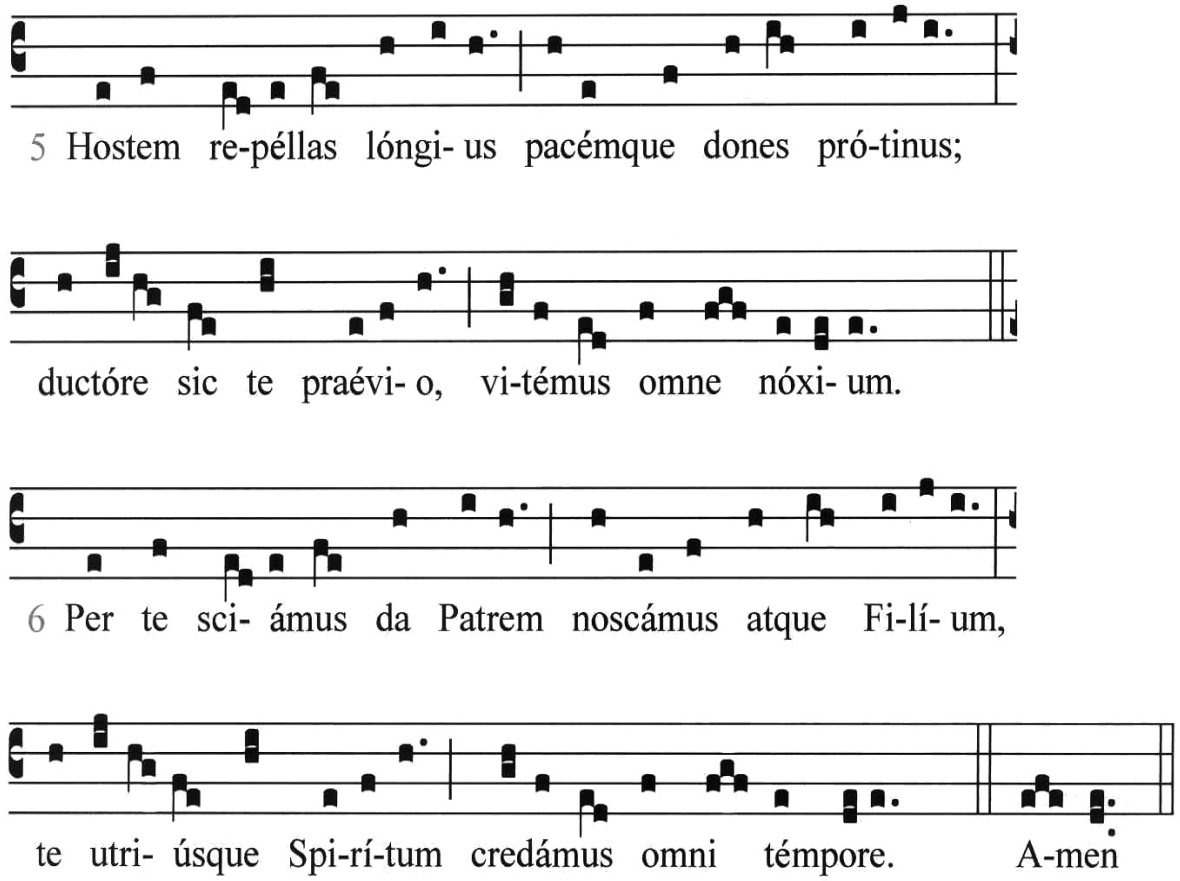
**21**

# "Singt dem Herrn ein neues Lied"

**( from "Josua" Oratorium )**

**Georg Friedrich Haendel**

**22**

# VENI CREATOR

*Inno – Rabano Mauro, IX secolo*

Ve-ni, cre- á- tor Spi-ri-tus, mentes tu-ó-rum vi-si-ta,
imple su-pérna grá-ti-a, quae tu cre- ásti, péctora.
2 Qui dice- ris Pa-rácli-tus, donum De-i al-tissimi,
fons vivus, ignis, cá-ri-tas et spi-ri- tá-lis úncti- o.
3 Tu septi- fórmis múne-re, dextrae De-i tu di-gi-tus,
tu ri-te pro-missum Patris sermóne di-tans gúttu-ra.
4 Accénde lumen sénsibus, infúnde amórem cordibus,
infirma nostri córpo-ris, virtúte firmans pérpe-ti.


5 Hostem re-péllas lóngi- us pacémque dones pró-tinus;
ductóre sic te praévi- o, vi-témus omne nóxi- um.
6 Per te sci- ámus da Patrem noscámus atque Fi-lí- um,
te utri- úsque Spi-rí-tum credámus omni témpore. A-men

Transcriere de Ambrogio De Agostini, Schola Gregoriana Mediolanensis
(Sursa: Canto – Ambrosiano – Spartiti)

# CAPITOLUL VIII

## *COMPOZITORI – NOTE BIOGRAFICE*[1]

**– AGRICOLA, Alexander** (1445/1446-1506) – renumit cântăreț şi compozitor franco-flamand al Renaşterii; atât creația sa profană, cât şi cea sacră s-au bucurat de o largă recunoaştere pe întreg continentul încă din timpul vieții compozitorului. Complexe din punct de vedere ritmic, adeseori cu secțiuni de contrapunct non-imitativ, cu reluări secvențiale şi cadențe imprevizibile, uzând chiar şi de instabilitatea calculată a unor trepte cu efecte cromatice, lucrările sale fac racordul stilistic la două nume de referință ale acestei perioade: Johannes Ockeghem – opusurile timpurii ale lui Alexander Agricola şi Josquin des Prez – creațiile mature. Este autorul unui important număr de misse, motete, dar a fost sedus şi de formele „fixe" ale repertoriului profan: *chanson* sau *rondeau*.

**– AICHINGER, Gregor** (1565-1628) – compozitor, organist şi prelat german. Considerat veritabil maestru al stilisticii muzical religioase, are multe lucrări în antologii corale. Alături de Hans Leo Hassler şi Jacob Handl, a pus bazele tradiției muzicii germane prin care se poate decela influența covârşitoare a lucrărilor lui Orlando di Lasso, mentor al celor trei compozitori mai sus citați. Pentru a sublinia caracterul versurilor cărora le subsuma spiritul poetic, a utilizat efecte de sunete repetate în manieră recitativică, ceea ce a conferit multor articulații din lucrările sale o notă specială, de profunzime.

**– ALBA, Alonso de** ( ? – c. 1519) **– Alonso Perez DE ALBA (ALVA) –** compozitor spaniol, în acelaşi timp şi cântăreț la curtea reginei Isabella începând cu anul 1491. Apare cu creații în *Cancionero de Palacio*, dar şi în domeniul sacru, în care i se cunosc 20 piese liturgice, între care cinci motete, o missă şi şase imnuri.

**– ALBERT, Heinrich** (1604-1651) – compozitor şi poet german, văr al marelui compozitor Heinrich Schutz cu care a şi început studiul muzicii, în paralel cu dreptul; s-a afirmat ca muzician, compunând mai ales arii ce au devenit în scurt timp bază pentru melodiile de coral sacru.

**– ALLEGRI, Gregorio** (1582-1652) **–** compozitor italian, discipol al lui Giovanni Maria Nanini, Antonio Cifra şi Pier Francesco Valentini. O perioadă semnificativă, 1629-1652 a profesat în calitate de cantor al capelei Papei Urban VIII. De regulă, se consideră că farmecul creațiilor sale nu rezidă atât în concepția melodică, în cea armonică sau în efectele alternării de tempo, cât mai ales în tristețea profundă şi ritmul ce sublinia cuvintele versurilor de aşa manieră încât să pună în fața interpreților majore probleme de înțelegere şi interpretare, de aşa manieră ca aceştia să poată emoționa asistența; concertele sale la două, trei sau patru voci, publicate la 1618 şi 1619, ca şi motetele sau missele sale stau mărturie pentru aceasta.

[1] În cuprinsul lucrării, datele privind naşterea sau moartea compozitorilor şi chiar grafia numelor au fost preluate după sursele pe care le-am avut la dispoziție ca material muzical, respectiv culegeri, antologii etc. De aceea – în unele cazuri – ele pot fi diferite de datele promovate de alte surse, în special acolo unde datarea nu este certă, ci există opinii diferite. Exemple în acest sens sunt: anul naşterii lui Josquin des Pres (în unele enciclopedii se oferă date ca 1450 ? sau 1455 ?, grafia numelui său sub forme diferite ca Desprez sau des Pres ş.a.).

Cele două *Miserere* de Gregorio Allegri pentru două coruri la patru şi la cinci voci, interpretate la Capela Sixtină, au oferit tânărului Mozart exemple de tradiţie şi excelenţă atât în tradiţia interpretării, cât şi ca scriitură.

**– ANERIO, Felice** (1560-1614) – reprezentant al şcolii romane, în perioada Renaşterii târzii şi a Barocului timpuriu, iniţial cântăreţ de capelă, sub influenţa creaţiei lui Luca Marenzio se va specializa în compunerea de madrigale. Devenind *maestro di cappella* la *Collegio degli Inglesi*, apoi *maestro di coro* la virtuoza formaţie *Compagnia de i Musici di Roma* şi succedându-i lui Palestrina în calitate de compozitor al corului papal, se va dedica creaţiei corale pe diferitele ei direcţii. A fost sensibil la influenţa şcolii veneţiene, marcată prin utilizarea celor două coruri în manieră antifonică sau responsorială, la care a exersat introducerea declamării rapide a unor texturi omofone, cu evidenţierea ductului monodic. Multe din lucrările sale de cult – *Magnificat*, imnuri, motete – au fost tipărite de K. Proske în volumul intitulat *Musica Divina*.

**– ARCADELT, Jacques** (1504 /1505-1568) – cu grafia numelui şi sub forma **JACOB**, este reprezentant al şcolii flamande de compoziţie pentru perioada medie şi târzie a Renaşterii, mai ales în ceea ce priveşte creaţia de madrigal şi *chanson*. Membru al Capelei Papei Iuliu III ca şi Palestrina, devine „magister puerorum" al Capelei Sixtine şi începe să publice cărţi de madrigale la patru voci. Începând cu anul 1553 se mută în Franţa, unde petrece o mare parte a vieţii. Stilul său componistic este rafinat, melodios, ceea ce i-a asigurat o mare popularitate atât în Franţa, cât şi în Italia, în ceea ce priveşte muzica sacră (misse, motete) sau cea laică (madrigale, chansons). Cel mai cunoscut madrigal din creaţia sa rămâne *Il dolce e bianco cigno*, în care repetiţia este măiestrit utilizată. De altfel, istoria muzicii reţine excepţionala sa contribuţie la statornicirea genului madrigalesc în perimetrul secolului XVI, alături de Costanzo Festa şi Cipriano da (de) Rore.

**– ASOLA, Giovanni Matteo** (1532-1609) – compozitor şi maestru de capelă italian, cu o vastă creaţie mai ales în domeniul lucrărilor vocale sacre cu polifonie densă, până la 12 voci, concepute pentru cor dublu, în maniera stilului policoral veneţian, cultivat – între alţii – de Adrian Willaert, Claudio Merulo, Giovanni şi Andrea Gabrieli. A încredinţat tiparului şi patru volume de madrigale, ca şi o culegere de piese destinată orgii.

**– BACH, Johann Sebastian** (1685-1750) – compozitor şi organist german, recunoscut pentru geniul său; provenind dintr-o familie cu vechi tradiţii şi preocupări în domeniul muzicii, a fost un creator prolific, reprezentativ pentru Baroc, atât în exprimare sacră, cât şi pe repertoriu laic. A dezvoltat – ducând la perfecţiune – arta contrapunctică instrumentală, căreia i-a asigurat un riguros control pe verticala texturii armonice.

Cu toate că în timpul vieţii nu s-a bucurat de aprecierea pe care a dobândit-o postum, fiind mereu considerat de modă veche, Johann Sebastian Bach s-a impus în ochii contemporanilor prin imensa cantitate de opusuri realizate de-a lungul vieţii, ca şi prin maxima diversitate a genurilor abordate. Format iniţial în spiritul tradiţiei lui Johann Pachelbel, Johann Jacob Froberger şi Girolamo Frescobaldi, compozitori ale căror opusuri le-a cunoscut prin intermediul unchiului şi tutorelui său, organistul Johann Christoph Bach, tânărul Johann Sebastian se va orienta ulterior către severa şcoală contrapunctică a lui Dietrich Buxtehude.

Perioada cât a fost angajat al ducelui de Weimar i-a permis perfecţionarea tehnicii componistice, prin contactul nemijlocit cu arta lui Antonio Vivaldi, a lui Arcangelo Corelli sau a lui Giuseppe Torelli, de la care a învăţat o dramaturgie muzicală specific italiană, de nuanţă când dramatică, când însorită, cu motorizare ritmică specifică şi scheme armonice de mare eficienţă. Cele 48 de *Preludii şi Fugi* reunite sub titlul *Das wohltemperierte Clavier*[*] explorează tonalităţile majore şi minore, ca şi posibilităţile expresive ale instrumentelor cu clape acordate potrivit sistemului stabilit de Andreas Werkmeister.

[*] Titulatura respectă grafia germană veche.

A semnat o bogată listă de creaţii, numărând peste 1000 de lucrări, între care corale luterane, suite pentru instrumente solo sau orchestră, binecunoscutele concerte Brandenburgice, peste 200 de cantate, motete (inclusiv pentru formaţii corale duble) în spiritul şcolii veneţiene, misse (între care cea în Si minor), *Ofranda Muzicală*, *Arta Fugii*, celebrele *Matthaeus Passion*, *Johannes Passion, Magnificat*….. O vreme a condus inclusiv ansamblul *Collegium Musicum*, succedându-i lui Georg Philipp Telemann.

Stilul său se remarcă prin excepţionala fluenţă a discursului contrapunctic, controlul suveran al temelor şi motivelor, organizarea logică a ideilor muzicale ţintind dezvoltarea lor ulterioară, texturi dense, articulări formale legice.

În ceea ce priveşte imensa influenţă exercitată la mult timp după dispariţia sa, să notăm că Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin, Robert Schumann şi Felix Mendelssohn-Bartholdy au învăţat pe partiturile magistrului. Mai mult, în anul 1829, Felix Mendelssohn-Bartholdy a propus publicului *Matthaeus Passion*, repurtând un imens succes şi reînscriind în atenţia contemporanilor creaţia marelui Johann Sebastian Bach.

**– BANCHIERI, Adriano (1568-1634) –** compozitor, teoretician, organist şi poet al Renaşterii târzii şi al Barocului timpuriu. A activat în Bologna, unde a şi fondat *Accademia dei Floridi*; preocuparea lui centrală a fost transformarea madrigalului într-un gen dramatic – înlănţuire de momente muzicale pe scurte scenete cântate şi jucate – gen considerat a fi precursor al operei, cunoscut în istoria muzicii drept madrigal-comedie. De asemenea, a compus multe *canzonette*, confirmând prin aceasta vocaţia sa de monodist, în mod expres afirmată în *Moderna Practica Musicale* (1613).

**– BINCHOIS, Gilles** (c. 1400-1460 ) – cunoscut în epocă şi sub alte grafii ale numelui, respectiv **Gilles de BINCHE** sau **Gilles de BINS**, a atins prin creaţia sa cele mai înalte standarde în faza târzie a *Ars Nova*, pe linia trasată de englezul John Dunstable şi urmată – alături de Binchois – de ilustrul său coleg de generaţie creatoare, Guillaume Dufay în cadrul şcolii pe care istoria muzicii a reţinut-o sub titulatura *Şcoala burgundă*. Organist şi membru în formaţia corală a capelei burgunde, formaţie căreia îi va dedica importante opusuri, Gilles Binchois s-a remarcat prin fluenţa melodicii sale; multe din compoziţiile sale au devenit bază pentru creaţii ale altor compozitori – în special misse – care au aflat în melodica acestora un important temei de raportare. Dacă în muzica sacră sunt puse în evidenţă claritatea şi chiar ascetismul melodic, în cea profană se remarcă invenţia melodică ce se sustrage oricărei dependenţe faţă de text; în acest sens, independent de sensul versurilor, Gilles Binchois a conceput un florilegiu de linii melodice pentru oricare dintre lucrările sale, aderând rareori la ideea stabilirii unui tipar strofic. A compus multă muzică de curte: cântece de dragoste şi cavalereşti.

**– BINGEN, Hildegard von** (1098-1179) – în unele documente: **Hildegardis BINGENSIS** sau **SAINT HILDEGARD** (celebrată la 17 septembrie!) **–** provenind dintr-o familie nobiliară, a fost fondatoare a două ordine monahale feminine: Rupertsberg – în 1150 şi Eibingen – în 1165, s-a remarcat în calitate de compozitoare (s-au păstrat peste 80 de creaţii!), poetesă, dramaturg, lingvist, filosof, fizician, naturalist şi – nu în cele din urmă – om politic şi vizionar. Este – practic – prima femeie compozitor cu o biografie şi o operă cunoscute şi recunoscute; avem în vedere *Ordo Virtutem* – una din primele drame liturgice ce ne-au parvenit. Totodată, într-un anume sens, poate fi considerată una din precursoarele genului operei, unii comentatori stabilind o linie directă către *Camerata florentină*, ca şi spre oratoriu. De regulă, creaţiile sale au fost monodice, cu o linie instrumentală sobră, deasupra căreia soprana realiza vocalize ornamentale.

**– BLOW, John** (1648/1649-1708) – compozitor şi organist englez, cu bogată activitate de corist al capelei regale şi maestru de cor la catedrala *Saint Paul*. Are o bogată creaţie de *anthem*, piese pentru clavecin, şi *Masque*, genuri preferate ale timpului. În anul 1700 publică o colecţie de piese pentru una, două, trei sau patru voci – cu bas figurat ca acompaniament –

intitulată *Amphion Anglicus*. A fost, în acelaşi timp, şi un dăruit dascăl, fiind maestrul unor compozitori care au avut de spus un cuvânt important în definirea profilului şcolii engleze de creaţie muzicală: William Croft şi Henry Purcell.

**– BRITO, Estevao de** (c. 1570/1575-1641/1644) – reprezentant de frunte al şcolii portugheze de contrapunctişti, cu carieră de *mestre de capela* la diverse catedrale, între care şi cea din Malaga. Cu toate că mare parte din creaţia sa este astăzi pierdută, în lumina partiturilor transmise posterităţii i se poate aprecia măiestria componistică atât în piese liturgice (misse, motete, psalmi, imnuri) la 4, 5, 6 sau 8 voci, cât şi în villancicos sau canconetas.

**– BYRD, William** – (născut între 1534 şi 1543-1623) – compozitor englez al Renaşterii; cu toate acestea, lucrările sale instrumentale sunt reprezentative pentru stilul Barocului timpuriu. Ca şi alţi compozitori ai Renaşterii europene, şi-a început cariera foarte de timpuriu şi a avut o foarte interesantă evoluţie în calitate de compozitor ataşat bisericii protestante, compunând muzică de cult pentru capela regală, dar cu simpatii pentru muzica de cult romano-catolică. A publicat, în colaborare cu profesorul său, trei colecţii de motete pe text latin intitulate *Cantiones Sacrae* (1575) şi două colecţii personale (1589, 1591). Între 1592 şi 1595 publică trei *Ordinarium Missae* devenite faimoase în timp, ca şi două cărţi de *Gradualia*. Creaţiile sale se disting prin grija deosebită pentru cultivarea unei cântări vocale şi corale de mare eficienţă a scriiturii, dezvoltările melodice ale secţiunilor de *Amen* sau *Alleluia* fiind exemplare în această direcţie.

**– CALVISIUS, Sethus** (1556-1615) **–** cunoscut şi ca **SETH KALWITZ** a fost un foarte cunoscut teoretician al muzicii, compozitor, pedagog, dar şi astronom german, reprezentant al Renaşterii târzii. Între altele, a iniţiat şi susţinut o interesantă reformă a calendarului gregorian într-una din lucrările publicate la 1612; în plan muzical, a publicat la Ergurt, în 1592, *Melodiae condendae ratio*.

**– CARISSIMI, Giacomo** (1605-1674) – unul dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai Barocului italian, în mod specific ai *Şcolii romane*; practic, creaţia sa realizează o interesantă punte între stilul riguros al polifoniei palestriniene şi impetuoasa elansare a monodiei acompaniate şi a noului gen muzical-teatral, opera. Iniţial capelmaestru al catedralei din Assisi, va deţine ulterior aceeaşi poziţie la Roma.

Este recunoscută contribuţia lui la dezvoltarea recitativului şi la ordonarea secvenţelor în genurile muzical-dramatice, cum ar fi cantata de cameră; pe aceeaşi linie se înscriu şi madrigalele sale în stil concertato sau oratoriul, gen la a cărui cristalizare şi dezvoltare şi-a adus o importantă contribuţie, fiind – alături de Emilio de Cavalieri – între primii compozitori semnificativi care au semnat astfel de lucrări, interpretate sub bolta noii clădiri ridicate în Roma, *Oratorio del Santissimo Crocifisso*. Alături de creaţii destinate cultului romano-catolic, s-a remarcat şi interesul acordat muzicii seculare. A exercitat o influenţă covârşitoare asupra contemporanilor sau a generaţiilor următoare, în mod special asupra lui Marc-Antoine Charpentier.

**– CHARPENTIER, Marc-Antoine** (1643-1704) – compozitor francez, reprezentant al Barocului muzical. Extrem de prolific şi versatil, s-a exprimat cu naturaleţe într-o multitudine de genuri, măiestria sa în domeniul muzicii religioase fiind recunoscută de contemporani. A studiat la Roma cu Giacomo Carissimi, dobândind o solidă educaţie artistică generală şi muzicală în special. Reîntors la Paris, a colaborat cu Molière după ce acesta a încetat colaborarea sa cu Lully. După un timp a fost *maître de musique* la biserica iezuită Saint Louis, deţine acelaşi post la Sainte Chapelle (1698-1704), din această perioadă datând missa *Assumpta Est Maria*. Este recunoscut ca autor a numeroase opere, oratorii şi misse, ca şi lucrări de mai mici dimensiuni, fie de tipul motetului, fie de cel al chanson-ului. Interesant este că deşi acestea din urmă aparţineau unui gen stabil, definit, le-a diferenţiat inclusiv în titlu după criteriul limbii utilizate în text: *air serieux* sau *air a boire* – dacă erau în franceză şi *cantata* – dacă erau în italiană. Astăzi, creaţia sa este deosebit de apreciată, preludiul la *Te Deum*, în fapt un rondeau, este sigla muzicală a *Eurovision,* ca şi a *Concertului de An Nou* transmis prin televiziune de la Viena.

**– CLEMENS non Papa, Jacobus** (1510-1556) sau **NON PAPA, Jacobus Clemens**; în unele surse figurează sub grafia **– Jaques CLEMENT** sau **Jacob CLEMENS NON PAPA** (1510 sau 1515-1555//1556) – compozitor franco-flamand al Renaşterii. A fost un creator extrem de prolific, considerat veritabil reper pentru generaţia ce realizează arcul de timp dintre Josquin şi Palestrina sau Orlando Lassus. Excelând în scriitură polifonă pe cele mai diferenţiate paliere stilistice ale timpului, este recunoscut – alături de alţi creatori – ca iniţiator al unui repertoriu de psalmi olandezi, lucrări reunite într-o colecţie unitară: *Souterliedekens*. Având la bază melodii de largă circulaţie în Ţările de Jos şi publicaţi în 1540, aceşti psalmi au beneficiat de prelucrarea polifonă datorată – între alţii – şi lui Jacobus Clemens non Papa (nu mai puţin de 159 psalmi!). Este de remarcat intenţia compozitorului de a crea un corpus unitar al celor 150 de psalmi biblici, pentru a fi cântaţi de întreaga congregaţie în limba ţării. Sunt lucrări articulate – de regulă – tripartit, în stil curat omofon şi izoritmic, pentru a fi cât mai uşor de interpretat În mod distinct faţă de marii săi contemporani, stilul său componistic nu a fost „impresionat" de cel italienesc; cu toate acestea, a influenţat puternic stilul lui Orlando di Lasso, care a avut în creaţia lui Clemens non Papa un reper funciar. Moştenirea muzicală a lui Jacobus Clemens non Papa numără 15 misse, 233 de motete, 80 chansons şi 159 de psalmi (*souterliedekens*). Creaţia sa este un strălucit exemplu de expresivitate melodică şi tratare armonică – în care apar inclusiv sexte napolitane! – raportată la scriitura contrapunctică de bază.

**– COMPERE, Loyset** (1445-1518) **–** semnificativ compozitor franco-flamand al Renaşterii, discipol al lui Johannes Ockeghem şi membru al aşa-numitei şcoli din Cambrai în care au fost cultivate date ale celei de-a doua şcoli neerlandeze. A făcut parte din aceeaşi generaţie cu Josquin des Prez, generaţie care a realizat o veritabilă magistrală între stilul Renaşterii italiene şi cel francez.Deşi este recunoscut ca autor al câtorva misse, a excelat în arta de miniaturist, mai ales în motete şi *chansons*; înzestrat cu har de melodist, dar având şi o solidă tehnică polifonă, a semnat madrigale şi *frottole* care au devenit foarte populare în timp, mai ales datorită tiparului muzical al lui Ottavio Petrucci din Veneţia.

**– CORELLI, Arcangelo** (1653-1713) – violonist şi compozitor al Barocului muzical italian, discipol al marelui violonist Giovanni Battista Bassani. După ce şi-a câştigat la doar 19 ani reputaţia de violonist virtuoz, a călătorit mult pe întreg continentul european, făcându-şi cunoscută arta; între discipolii săi îi amintim pe Francesco Geminiani şi Pietro Locatelli. De reţinut faptul că lucrările sale destinate instrumentului favorit au îmbogăţit repertoriul cameral, impunându-se inclusiv peste secole; dovadă a aprecierii de care Corelli s-a bucurat în mod constant o constituie şi faptul că Johann Sebastian Bach a studiat pe partiturile acestuia, centrându-şi chiar o fugă destinată orgii (BWV 579) pe un opus timpuriu al maestrului italian (op. 3). Este autorul unei impresionante serii de trio sonate (*da camera* şi *da chiesa*), sonate pentru violină şi continuo, ca şi a nu mai puţin de 12 *concerti grossi*.

**– COUPERIN, Francois** (1668-1733) – supranumit de contemporani „le Grand" (cel Mare) a fost unul dintre compozitorii francezi ai Barocului muzical, dedicat artei claveciniste franceze pe care a ridicat-o pe culmi.Născut într-o familie de muzicieni, Couperin va deveni unul dintre titularii organişti de la *Chapelle Royale*. În paralel compune şi publică multe piese destinate clavecinului, toate denotă un stil personal, fie de atmosferă elegiacă, fie de poezie discretă, totul tributar unei tehnici aparte, niciodată evidenţiată ca virtuozitate sau efecte goale de sens. Maestru incontestabil al clavecinului, şi-a axat creaţia pe suite de dansuri pe cunoscuta structură; ceea ce deosebeşte creaţia sa de cea a contemporanilor este – dincolo de stilul personal – titulatura suitelor numite „ordine"; structurii binecunoscute – *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* – îi adaugă o serie de dansuri de caracter, unele cu tentă programatică: *Les amusements*, *L'Olimpique*, *La triomphante* etc. Este autorul unui tratat privind arta clavecinistică intitulat *L'art de toucher le clavecin.*

**– DOWLAND, John** (1562 sau 1563-1626) – compozitor, cântăreţ şi luthist englez angajat mult timp la curtea regelui Christian IV al Danemarcei şi la cea engleză a reginei

Elisabeta I şi a lui James I. Cea mai mare parte a creaţiei sale este destinată lăutei (instrument căruia i se putea alătura şi vocea), motiv pentru care aceasta a şi devenit baza repertorială a chitariştilor secolului XX, a formaţiilor de muzică veche sau a inspirat chiar pe unii din marii compozitori ai acestui secol, cum ar fi Benjamin Britten. Amprenta stilului său este melancolia, ce se degajă atât din textele poetice la care a făcut apel, cât şi din curgerea liniilor melodice, impregnate de melisme de factură cromatică în jurul unor sunete „pilon" sau din parfumul lor modal. Este considerat cel mai de seamă reprezentant al cântului pentru luth şi voce din perioada culturii elisabetane, înclinat să exprime în muzică expresia melancoliei sau a suferinţei ce caută alinare.

**– DUFAY, Guillaume** (1400-1474) – compozitor şi teoretician franco-flamand al Renaşterii timpurii, Guillaume Dufay (**Du FAY**, **Du FAYT**) s-a remarcat ca figură centrală a şcolii burgunde, exercitând o influenţă covârşitoare asupra creaţiei muzicale a secolului XV. Angajat al catedralei din Cambrai, unde calităţile sale l-au impus ca autoritate în domeniul muzicii sacre, a călătorit în multe centre importante din Italia sau Elveţia, făcându-şi cunoscută arta. Tezaurul cântării medievale a fost îmbogăţit prin misse, motete (unele dintre ele isoritmice, altele polifone), Magnificat, imnuri, dar şi prin balade, virelai sau rondo. Ca tehnică de construcţie, a preferat formele fixe, utilizarea unor cunoscute secţiuni de *cantus firmus,* ca şi apelul la *fauxbourdon*, acesta din urmă ca omagiu nedisimulat adus lui Dunstaple (Dunstable), compozitor ce i-a fost model în creaţie. Considerat – alături de Gilles Binchois – fondator al şcolii burgunde (aşa- numita „primă şcoală neerlandeză"), Dufay a cultivat simplitatea extremă a unui duct melodic „tandru", în perfectă concordanţă cu spiritul versului pe care acesta îl poartă; ocolind deliberat orice complexitate sau idee de manierism impusă de dezvoltarea târzie a *Ars Nova*.

**– DUNSTABLE, John** (1390-1453) – în unele documente **DUNSTAPLE**, a fost un compozitor englez de muzică polifonă, reprezentant al Evului Mediu târziu şi al Renaşterii timpurii. A fost unul dintre cei mai activi compozitori ai secolului XV, apropiat de Leonel Power şi de stilistica Şcolii burgunde. Şi-a câştigat o reputaţie recunoscută în calitate de astronom, astrolog şi matematician. În calitate de compozitor, a favorizat introducerea în creaţie a intervalului de terţă şi a tipului francez de *Fauxbourdon*. A semnat motete izoritmice, Magnificat sau Misse, utilizând o singură melodie de tipul *cantus firmus*. Se consideră că a compus în genul rondeau sau al baladei engleze, unele lucrări de acest tip fiindu-i atribuite. Faţă de predecesori, lui Dunstable i se recunoaşte meritul de a fi impus unele date ale spiritului muzicii engleze pe continent, în sensul că influenţa muzicii sale s-a făcut simţită la nivelul creaţiei unor Guillaume Dufay sau Gilles Binchois. Frumuseţea soluţiilor sale tehnico-expresive în domeniul scrierii contrapunctice a fost deseori comparată cu cele ale lui Josquin des Pres, Palestrina sau Johann Sebastian Bach – fiecare dintre aceştia fiind exemplar pentru secolul în care a trăit şi creat.

**– ELSBETH, Thomas** ( ? – cca 1624) – compozitor german despre ale cărui viaţă şi studii se cunosc mult prea puţine date. Cert este că a dedicat unele din publicaţiile sale oficialităţilor oraşului Breslau în care şi-a petrecut câţiva ani. Este cunoscut în calitate de creator a peste 150 de motete (la început cu text latin, apoi german) şi a mai mult de 100 de cântece la trei, patru sau cinci voci; fără a acorda vreo atenţie specială stilului polifon sau celui omofon, s-a exprimat cu aceeaşi eleganţă în ambele genuri. Creaţia sa a cunoscut o apreciabilă circulaţie în epocă graţie celor peste douăzeci de albume editate pe parcursul unui sfert de veac: practic, a editat anual câte o colecţie de motete sau cântece.

**– ENCINA, Juan del – Juan de (la) ENCINA (ENZINA) sau Juan de FERMOSELLE** (1460-c.1533) – reprezentant al Renaşterii spaniole: compozitor, poet şi dramaturg, considerat „părinte" al dramei iberice; în cea de-a doua parte a vieţii şi, mai ales, după un pelerinaj la Ierusalim, se va dedica celor sfinte. Angajat de tânăr al curţii din Toledo al celui de-al doilea

duce de Alba, Juan del Encina se remarcă printr-o bogată şi nuanţată producţie literar-muzicală; cele nu mai puţin de 14 piese de teatru ale sale marchează trecerea de la scena ecleziastică la cea profană. De un deosebit interes este tratatul *Arte de trobar* în care autorul pune în discuţie condiţia artei poetice şi a creatorului de poezie la curtea Spaniei. În anul 1496 publică o colecţie de poeme dramatice şi lirice intitulată *Cancionero*, poeme ce trădează intense, dar graţioase trăiri. Ca formă muzicală, a preferat-o pe cea derivată din francezul *virelai*, respectiv a b b a, utilizată în *cantigas* spaniole ale secolului XIII.

**– ENRIQUE VIII** (1491-1547) – sub acest nume poate fi regăsit în unele manuscrise **HENRY VIII,** rege al Angliei şi apoi şi al Irlandei (de la 1509 până la moartea sa); este al doilea monarh din casa Tudor, tatăl viitoarei regine Elisabeta I. A provocat desprinderea bisericii anglicane de biserica romano-catolică. Era recunoscut în epocă pentru gustul său muzical şi chiar îi sunt atribuite o serie de lucrări, cea mai cunoscută fiind *Greensleves*, care ar fi fost dedicată lui Anne Boleyn, în perioada în care regele îi făcea curte; cu toate acestea, unii cercetători apreciază că stilul în care a fost creată această piesă nu este conform cu ceea ce se cânta, de regulă, la curtea lui Henric VIII.

**– ESCOBAR, Pedro** (1465-1535?) – compozitor portughez cunoscut şi sub numele **Pedro DE ESCOBAR** sau **Pedro DO PORTO**; activ mai ales în Spania (cântăreţ şi compozitor la curtea Isabellei de Castilia sau *maestro di cappella* în catedrala din Sevilla); creaţia sa reprezintă un reper pentru întreaga peninsulă Iberică la începutul secolului XVI. În lumina documentelor muzicale păstrate, este considerat creatorul celui mai timpuriu *Recviem* din creaţia iberică, i se adaugă un *Magnificat*, şapte motete (între care un *Stabat Mater*), opt imnuri şi mai multe villancicos. Interesant este faptul că multe copii ale lucrărilor sale au fost găsite în locaţii foarte îndepărtate (Guatemala).

**– FESTA, Costanzo** (1490 sau 1495- c.1545) – compozitor, reprezentant al Renaşterii italiene, cunoscut ca madrigalist şi creator de muzică sacră. S-a afirmat ca virtuoz contrapunctist, adept al şcolii flamande de compoziţie, dar şi al stilului palestrinian, remarcându-se ca primul maestru italian al polifoniei vocale, creator al unei sinteze originale între stilurile flamand şi italian. Între 1543 şi 1549 publică mai multe colecţii de muzică sacră: misse, motete, lamento-uri, numeroase *Magnificat* şi *Litanii*, acestea din urmă concepute chiar pentru două formaţii corale, fiecare pe patru voci. Interesant este faptul că a creat o fuziune a stilului sacru şi profan, multe din lucrările sale destinate a fi interpretate în serviciul divin respirând un aer proaspăt, laic. Mare parte a vieţii a fost membru al corului papal; cunoscând şi respectând gustul autorităţii papale, anticipând chiar deciziile *Conciliului din Trento* referitoare la necesitatea utilizării cu măsură a scriiturii contrapunctice, Festa a introdus în lucrările sale largi pasaje omofone, fiind – în acest sens – diferit de contemporanii săi. Madrigalele sale, scrise de regulă la trei sau două voci, se remarcă printr-o scriitură de agilitate ritmică, vădind influenţe ale genului *villanesca.* Este, de altfel, considerat unul dintre promotorii madrigalului italian de secol XVI, alături de Jacob Arcadelt şi Cipriano da (de) Rore.

**– FEVIN, Antoine de** (1470-c.1511/1512) – compozitor francez, reprezentant al Renaşterii, contemporan cu Josquin des Pres. Angajat al curţii lui Ludovic XII în calitate de cântăreţ şi compozitor, a fost deosebit de preţuit de monarhul Franţei. Întreaga moştenire muzicală a lui Fevin aşază în prim plan predilecţia declarată pentru vocal. A compus 14 misse, 3 *Lamento*-uri, 3 *Magnificat*, 14 motete şi 17 *chansons*, toate evidenţiind aceeaşi voinţă de claritate a discursului muzical ca şi în cazul lui Josquin des Pres; tot ca la Josquin des Pres, Fevin a uzat de jocul contrastelor între articulări polifone şi oaze de omofonie, fiind mai preocupat de aspecte formale strict muzicale, decât de punerea în valoare a textului poetic.

A fost adeptul egalei importanţe acordate în conducerea şi tratarea vocilor, al clarităţii, simplităţii şi expresivităţii. Dacă nu a fost în realitate discipol direct al marelui Josquin, a fost – cu siguranţă ceea ce se numeşte „felix Jodoci aemulator", adică un strălucit succesor al lui Josquin – după cum l-a numit Glarean.

**– FLORENTIA, Giovanni da** (fl. c. 1350) – cunoscut şi sub numele de **Jovannes de FLORENTIA** sau **Giovanni MAZZUOLI**, a fost compozitor şi organist al quattrocento-ului italian; numele acestui cunoscut pupil şi discipol al lui Francesco Landini este legat de nu mai puțin celebrul Codice *Squarcialupi*, mai precis de organistul de renume al Florenței „secolului de aur", Antonio Squarcialupi, al cărui profesor de instrument a fost.

**– FRANCK, Melchior ( 1579-1639) –** compozitor german care a activat în perioada de graniță a Renaşterii cu Barocul. Prolific în creația destinată serviciului de cult al bisericii protestante, a exersat dincolo de Alpi cuceririle şcolii venețiene ale cărei repere i-au fost transmise prin profesorul său, Hans Leo Hassler. A semnat peste 40 de cărți de motete (peste 600 de lucrări), piese laice de tipul *quodlibet*, piese contrapunctice cu evident caracter pedagogic – *bicinia*, *tricinia* –, precum şi dansuri instrumentale. Motetele au text german şi stau mărturie pentru grija compozitorului în tratarea disonanței, cu atât mai mult, cu cât au fie caracter omofon evident, fie scriitură derivată în mod direct din cuceririle şcolii venețiene, mai precis din stilul policoral.

**– GABRIELI, Andrea** (1532/33?-1585) – organist şi compozitor italian, reprezentant al Renaşterii târzii şi – ca şi celebrul său nepot, Giovanni Gabrieli – al *Şcolii Venețiene*, cu impact asupra creației italiene şi germane pe toată durata secolului XVII. Discipol al lui Adrian Willaert la catedrala *San Marco* din Veneția unde va deveni organist şi compozitor, va exercita o considerabilă influență asupra contemporanilor, mai ales în ceea ce priveşte muzica de ceremonial, stilul venețian policoral şi creația corală de tip concertant; de altfel, pe lista discipolilor săi figurează numele lui Hans Leo Hassler, ca şi nepotul său, Giovanni Gabrieli, care îi va şi succeda în funcție. A fost prieten cu Orlando di Lasso şi cu alți creatori de muzică corală, acțiunile sale premergând instaurarea în muzică a datelor stilistice ale Barocului timpuriu. Compozitor prolific şi versatil, s-a exprimat cu egală virtuozitate în muzica sacră, în cea de ceremonial, dar şi în genul deosebit de popular al madrigalului; ceea ce a urmărit a fost contrastul texturilor sonore, combinațiile vocale sau instrumentale care să diferențieze repetările de text muzical şi ideea de reînviere a dramei muzicale, în paralel cu căutările celebrului grup reunit în *Camerata florentină* a contelui Bardi. În acest sens, compune *Oedipus Tyrannus* după Sophocles, lucrare montată la Vicenza în anul 1585. Multe din lucrările sale au fost făcute cunoscute prin tipar muzical încă mulți ani după moarte, grație nepotului său, Giovanni Gabrieli.

**– GASTOLDI, Giovanni** (1556-1622) – cunoscut şi ca **Giovanni Giacomo GASTOLDI** – compozitor italian, reprezentant – în egală măsură – al Renaşterii târzii şi al Barocului timpuriu. A activat îndelung în calitate de maestru de cor la Domul din Milano. A compus multe madrigale, muzică vocală destinată serviciului sacru şi lucrări instrumentale; a devenit foarte cunoscut printr-un gen inedit în peisajul componistic, odată cu publicarea – în 1591 – a două volume de *Ballett a cinque voci*, lucrări de factură strofică, dansantă, antrenantă, cu declamare rapidă şi accentuată a unor cuvinte, în care uneori versurile refrenului sau alte versuri semnificative sunt înlocuite prin pasaje de silabe fără sens aparent, de tipul „Fa-la-la" sau „lirum-lirum"; prin aceasta, ele devin un corespondent muzical al tipologiei scenice de *commedia del'arte*, cu atât mai mult cu cât fiecare piesă poartă un titlu prin care se fac portretizări de tipul: *L'Inamorato*, *La Bellezza*, *Amor Vittorioso*, *Speme Amorosa.* Veritabil „best seller" al vremii, volumele au fost imediat retipărite şi au avut o mare circulație inclusiv în alte țări, fiind foarte apreciate de compozitori ca Orazio Vecchi, Adriano Banchieri, Hans Leo Hassler sau Thomas Morley, acesta din urmă fiind chiar influențat de Gastoldi. Este adevărat că în epocă multe genuri vocale – ca *villancico*, *frottola*, *chanson* – erau legate de dans, dar *balletti* semnate de Gastoldi aveau o mare calitate: ele puteau chiar renunța la text, devenind piese instrumentale sau instrumentele puteau interveni ca o culoare timbrală, înlocuind una sau mai multe voci. Este certă dorința compozitorului de a marca diferențieri între *balletti* considerate ca suită prin metrică (măsuri de doi sau trei timpi) ori sferă modală (major, minor).

**– GIBBONS, Orlando** (1583-1625); creaţia sa reprezintă un punct culminant în Renaşterea muzicală engleză. A excelat mai ales în sfera muzicii sacre şi în compoziţiile pentru instrumente cu claviatură. Într-o privire asupra dezvoltării muzicii engleze este imposibil să nu remarcăm faptul că cei trei corifei ai instrumentelor cu claviaturi – respectiv William Byrd, John Bull şi Orlando Gibbons – s-au născut la interval de două decenii, ceea ce ar reprezenta aproximativ o generaţie; de aceea, probabil, sunt şi reprezentanţii a trei generaţii succesive de clavecinişti englezi, care au dezvoltat articulaţiile lucrărilor şi curgerea frazelor muzicale de aşa manieră încât să ocolească stereotipiile.

S-a făcut remarcat în calitate de organist şi compozitor, membru al Capelei Regale britanice în timpul lui James I, ulterior şi clavecinist al formaţiei de cameră a viitorului rege Charles I. A semnat multe lucrări destinate clavecinului, dar şi fantezii pentru formaţia de viole, madrigale, *anthems*, psalmi; şase dintre lucrările sale au fost incluse în *Parthenia*, prima colecţie de muzică tipărită în Anglia în jurul anului 1611.

**– GIJON, Juan Perez de** (fl. 1460-1500) – compozitor al Renaşterii spaniole, cu o importantă contribuţie la definirea celei mai fastuoase colecţii de muzică de la finele secolului XV: *Cancionero Musical de Palacio*, operă ce poartă amprenta gustului regal al vremii, fiind realizată la comanda regelui Ferdinand II de Aragon. Lucrări ale sale figurează şi într-un alt manuscris reprezentativ pentru acelaşi secol, *Cancionero de la Colombina.* În ambele manuscrise, majoritatea covârşitoare a pieselor sunt la trei voci (cu tema la vocea superioară) şi aparţin genului *villancico*.

**– GUMPELZHAIMER, Adam** (1559-1625) – compozitor german introdus în tainele muzicii de către tatăl său. Se pare că ar fi studiat un timp şi cu Orlando di Lasso, identificându-se cu stilul acestuia de aşa manieră, încât contemporanii le deosebeau cu mare dificultate lucrările. Angajat al unor curţi princiare germane, a excelat atât în crearea unui repertoriu sacru, cât şi în genurile muzicii profane; timp de patru decenii şi-a exercitat talentul pedagogic în calitate de profesor şi cantor la gimnaziul *St. Anna* din Augsburg. Una din lucărrile sale de căpetenie o reprezintă *Compendium muzicae latinum-germanicum* (Augsburg 1591, republicată de nu mai puţin de 12 ori!), antologie de referinţă pentru întregul secol în ceea ce priveşte repertoriul din landurile germane de sud. Este creator a numeroase imnuri, motete, psalmi, în general lucrări pe 2 până la 8 voci, cu efecte policorale.

**– HAENDEL, Georg Friedrich /George Frideric HANDEL (1685- 1759) –** reprezentant de seamă al Barocului muzical; compozitor german, naturalizat englez în anul 1727. Stilul său, definitoriu pentru aria engleză de cultură, a fost influenţat în egală măsură de cel italian, dar şi de preceptele componistice ale lui Henry Purcell. Dovedind talent muzical de la cea mai fragedă vârstă, se va îndrepta spre studiul clavecinului, al violinei, al orgii şi al compoziţiei, neglijând studiile de drept începute la Universitatea din Halle, oraşul său natal; după studii muzicale în Italia, unde s-a specializat în stilul operei italiene, s-a făcut remarcat drept creator de oratorii şi opere. Începând cu anul 1710 devine capelmaestru al principelui elector al Hanovrei, viitorul rege George I al Marii Britanii, pe care îl urmează la Londra. Aici, Haendel îşi centrează atenţia pe activităţi manageriale – director la *Royal Academy of Music*, *King's Theatre*, *Royal Opera House* – şi componistice, creând o mare diversitate de lucrări în toate genurile. Deosebit de apreciat în timpul vieţii atât de cei doi monarhi în a căror slujbă s-a aflat, cât şi de publicul iubitor de muzică al Londrei şi al continentului european, Haendel a fost acel compozitor dăruit care a ştiut să obţină efecte strălucitoare cu mijloacele cele mai simple, marcând atât generaţia sa, cât şi pe cele viitoare prin complexitatea şi eficacitatea scriiturii sale componistice. Ca şi Johann Sebastian Bach sau Heinrich Schutz, este comemorat în calitate de compozitor de către Biserica Luterană la data de 28 iulie. Este autorul a 42 de opere, 29 de oratorii, mai mult de 120 de cantate, concerte instrumentale, muzică de cameră şi corală.

**– HANDL, Jacob (1550-1591) – născut Jakob Petelin, dar** cunoscut şi sub numele de **Jacobus Gallus Carniolus** sau **Jacob Handl-Gallus –** compozitor sloven al Renaşterii; a fost

angajat în calitate de maestru de cor şi organist în diferite lăcaşuri de cult. Stilistic, combină repere ale modernităţii şi ale tradiţiei pe ideea părăsirii treptate a tehnicii de cantus firmus în favoarea manierei policorale, a cromatismelor şi a tehnicii efectelor prin care cuvintele textului aflau în muzică un corespondent fericit. A publicat nu mai puţin de 100 de lucrări laice – piese corale scurte, reunite în volume sub titlul *Harmoniae morales* (1589/1590) şi *Moralia* (1596). În 1577 publică *Opus Musicum*, o lucrare amplă, în şase părţi, cuprinzând 374 motete ce acoperă serviciul liturgic pe întreg anul; motetele sunt mărturie a stăpânirii perfecte a stilului de *cori spezzati* al Şcolii veneţiene.

**– HASSLER, Hans Leo** (1564-1612) **–** compozitor şi organist german reprezentativ pentru Renaşterea târzie şi Barocul muzical timpuriu. A studiat iniţial orga în familie, cu tatăl său, după care a continuat la Veneţia, aderând la principiile şcolii componistice veneţiene, în special la tehnicile stilului policoral. Prieten apropiat şi colaborator al lui Giovanni Gabrieli, a fost discipol al unchiului acestuia, compozitorul Andrea Gabrieli. Reîntors în Germania, a ocupat funcţii de organist în diferite centre muzicale, ultimul fiind Dresda; după dispariţia sa, între muzicienii numiţi la Capela din Dreasda citǎm numele lui Michael Praetorius şi Heinrich Schutz. S-a remarcat ca primul compozitor care face cunoscute principiile stilistice ale *Şcolii veneţiene* dincolo de Alpi; pentru el, stilul *concertato*, cu ideea de policoralitate şi de univers emoţional expansiv, agrementat prin cromatisme, devine amprentă a creaţiei laice (madrigale, *canzonete*, *ricercare*, *toccate*), în vreme ce pentru partiturile sacre păstrează rigurozitatea palestriniană.

**– ISAAC, Heinrich** (1450?-1517) – compozitor renascentist al Şcolii flamande, cunoscut şi sub alte nume: simplu **Ysaak** sau **Henricus**, fie cu nume complet **Henricus Isaac Germanus**, **Ugonis de Flandria**, **Huygens Isaacke**, **Arrigo d'Ugo** sau **Arrigo il Tedesco**. Este considerat unul dintre cei mai importanţi creatori contemporani lui Josquin des Prez, cu o imensă influenţă la dezvoltarea muzicii teritoriilor germane. Compozitor la curtea din Innsbruck, va marca prin talentul său şi alte importante centre sau curţi, cum ar fi Florenţa sau curtea lui Lorenzo de Medici, anturajul Papei Leon X, curtea împăratului Maximilian I sau a familiei d'Este.

Extrem de prolific, a compus în cele mai variate genuri: motete, misse, cântece italiene sau germane, muzică instrumentală, creaţia sa devenind exponenţială pentru mulţi dintre compozitorii ce i-au urmat; este binecunoscut cazul liedului *Innsbruck, ich muss dich lassen* din care a creat două versiuni, aceeaşi melodie devenind ulterior baza coralului luteran O, Welt, ich muss dich lassen, utilizat atât de Johann Sebastian Bach (secolul XVIII), cât şi de Johannes Brahms (secolul XIX). Poate că cea mai importantă contribuţie a lui Heinrich Isaac o reprezintă *Choralis Constantinus*, antologie cuprinzând peste 450 de cântări, bază a motetelor polifonice din secţiunea *Proper* a misselor. Este considerat primul compozitor „internaţional" al Renaşterii, în sensul că – deşi a fost flamand prin naştere – s-a exprimat cu aceaşi suplеţe şi virtuozitate în stiluri diferite, cum ar fi cel german, francez, italian, ca şi pe genuri cu încărcătură emoţională diversă: sacru şi profan.

**– KING JOHN IV of PORTUGAL** (1603-1656) – **JOAO IV de PORTUGAL** (1603-1656) – protector al artelor şi al muzicii, scriind despre această artă cu talent şi în cunoştinţă de cauză; a fost, de asemenea, un înzestrat compozitor. A pus – la Lisabona – piatra de temelie a celei mai bogate biblioteci muzicale europene a timpului, din păcate distrusă de cutremurul din anul 1755. Dintre cele mai cunoscute opere teoretice ale sale menţionăm *Apărarea Noii Muzici* (1649), în care Joao de Portugal ia apărarea principiilor expuse şi practicate de Giovanni Pierluigi da Palestrina.

**– La RUE, Pierre de** (1452-1518) în unele documente poate apărea şi ca **RUE, Pierre de la** – compozitor şi cântăreţ al Renaşterii franco-flamande, din generaţia lui Josquin des Prez, Agricola, Compere, Isaac sau Obrecht. Educaţia muzicală primită la catedrala Notre Dame îl recomandă ca profund cunoscător al stilului polifonic. Angajat în diferite catedrale

din teritorii franceze sau italiene în calitate de cântăreţ, se va remarca la Hertogenbosh, în Capella Sfântului Împărat Maximilian. În călătoriile cu membrii acestei capele a luat contact cu alţi compozitori proeminenţi ai perioadei: Josquin des Prez, Heinrich Isaac sau Robert de Fevin, fapt ce a contribuit la dezvoltarea decisivă a stilului său personal. A compus un important corpus de *Misse*, *motete*, *Magnificat*, *Lamenti* şi *chanson*, într-o arie stilistică foarte apropiată celei a lui Josquin, dar cu mai multe cromatisme şi tratări personale ale disonanţei într-o textură densă, fiind între primii compozitori care au extins textura vocală a lucrărilor de la cele patru voci deja standardizate la cinci sau şase; aşa, spre exemplu, utilizând din plin tehnicile polifone, missa *Ave sanctissima Maria* – prima din istoria muzicii concepută la şase voci – este un canon extins la cele şase voci, în maniera multor lucrări de Ockeghem. De altfel, compozitorul chiar prefera unei simple imitaţii tehnicile severe ale canonului; o altă faţetă a virtuozităţii sale în mânuirea complexului eşafodaj contrapunctic o aflăm în cea de-a doua missă pe care a construit-o în baza cunoscutei melodii *L'homme arme*, lucrare care începe şi se termină cu canoane mensurate, adică acel tip special de canon în care vocilor le revine expunerea aceluiaşi desen melodic, dar ceea ce le diferenţiază este metrul cu care acesta este expus. În cazul de faţă, de exemplu, tenorul este în metru triplu (ternar), numit la acea vreme *tempus perfectum,* iar basul – în metru dublu (binar) – *tempus imperfectum*. În afara celor peste 20 de misse create în decursul timpului şi destinate corului a cappella la patru, cinci sau şase voci, a semnat motete – de regulă, la patru voci, uzând din plin de imitaţie; cu toate că nu a fost niciodată în Italia, a ştiut să confere genului *frottola* farmec atât prin supleţea melodicii, cât şi prin utilizarea texturilor omofone.

**– LANDINI, Francesco** (1325/35-1397) – compozitor italian deosebit de înzestrat şi dedicat artei sale, lovit de cecitate încă din copilărie; Francesco Landini a fost şi un înzestrat instrumentist, cunoscător al tehnicii orgii, dar şi al altor câtorva instrumente al căror virtuoz a fost. Cunoscut şi ca poet şi cântăreţ vocal, maestru incontestabil al *Ars Nova* italiene în faza ei târzie, a lăsat posterităţii peste 150 de lucrări, ca bază a repertoriului reprezentativ pentru secolul XIV. Multe dintre acestea sunt expresia celui mai cunoscut gen italian al vremii, *ballata*, derivat din *virelai*-ul francez; totodată, a semnat câteva madrigale, *caccia* şi *virelai*, această ultimă formă ca expresie a preţuirii acordate de el şcolii franceze contemporane lui. De regulă, compoziţiile sale uzează de articulare tripartită, delimitându-se astfel de cele ale antecesorilor săi, care au preferat forma bipartită; alte diferenţieri stilistice pot fi aflate în subtilitatea şi varietatea texturii polifone sau a aspectelor ritmice.

**– LANTIS, Arnold de** (1380-1450) – membru al şcolii burgunde de compoziţie (considerată de muzicologi drept prima şcoală neerlandeză); Arnold de Lantis a fost contemporan cu Guillaume Dufay şi Gilles Binchois, lucrările sale fiind expresia liniei trasate de cei doi ca reacţie contra complexităţii exacerbate sau a efectelor manieriste din *Ars Nova* târzie, reacţie susţinută şi de spiritul mentorului lor, englezul John Dunstable.

**– LASSO, Orlando di** (1530 sau 1532 – iunie 1594) – compozitor flamand, reprezentant al Renaşterii; ca şi Giovanni Pierluigi da Palestrina, este considerat reprezentant al tipului de scriitură polifonică ce a influenţat cultura muzicală europeană la nivelul secolului XVI. Călătorind pe întreg continentul, a putut să ia contact cu cele mai diverse şcoli şi orientări componistice, fiind apreciat la multe curţi princiare; deşi era deja muzician consacrat, nu a încetat să studieze pentru a se perfecţiona – între alţii cu Andrea Gabrieli.Compozitor prolific, a semnat cu diferite variante ale numelui (Orlando de Lassus, Orlandus Lassus, Orlande de Lassus, Roland de Lassus, Roland Delattre) peste 2000 de lucrări, între care se evidenţiază cele pe texte latine (100 *Magnificat*, 60 misse, 530 motete, 4 *Patimi* după evanghelişti, imnuri, psalmi, lamento-uri), franceze (150 chansons), italiene (175 madrigale şi villanelle), germane (90 lieduri) la care se adaugă multe alte piese de diferite facturi, fie în orizont sacru, fie în cel profan. Absolut toate se remarcă prin expresivitatea specială a liniilor melodice, prin

spontaneitatea şi rafinamentul conjugărilor contrapunctice, cu căutate efecte pe direcţia „colorării" imaginilor conţinute în text prin corespondenţe de ordin strict muzical.Ultima sa lucrare (1594), o veritabilă capodoperă, a fost un set de 21 madrigale „spirituale", intitulate *Lagrime di San Pietro*, madrigale dedicate Papei Clement VIII şi publicate postum.

**– LOTTI, Antonio** (1667-1740) – compozitor, pedagog şi organist italian cu carieră ca *maestro di cappella* în Veneţia. A compus multe mise, cantate, madrigale, circa 30 de opere şi multă muzică instrumentală; din punct de vedere stilistic, face trecerea de la Barocul muzical la orizonturile clasicismului. Între discipolii acestui pedagog de marcă se numără Domenico Alberti, Benedetto Marcello, Baldassare Galuppi şi mulţi alţii.

**– LULLY, Jean Baptiste de** (1632-1687) – numele provenind din naturalizarea franceză a italianului **Giovanni Battista di LULLY** – unul dintre cei mai prestigioşi reprezentanţi ai culturii la curtea lui Ludovic XIV al Franţei. Chitarist şi violonist talentat, apoi dirijor al orchestrei sugestiv intitulate „Cele douăzeci şi patru de violine ale Regelui", s-a făcut remarcat atât prin partea muzicală a pieselor lui Moliere, cât şi, mai ales, prin compunerea de balete în care talentul de dansator al regelui putea fi pus în valoare şi, desigur, prin creaţia de operă. Muzica sa reflectă stilul Barocului muzical: *basso continuo*, expresie plină de entuziasm şi măreţie în mişcările rapide şi impregnată de tristeţe sau nostalgie în cele lente, utilizarea muzicii de dans, în special a unor forme precum *passacaglia* sau *chacona*; este de notat faptul că influenţa lui în domeniul muzicii de dans şi, în mod special, a baletului de curte a fost considerabilă, el impunând un ritm mai alert secţiunilor dansante şi propunând chiar noi forme de spectacol, de tipul *comediei-balet*. Totodată, Lully este fondatorul operei franceze, pentru care a realizat o adaptare a tipului de operă italian la prozodia limbii franceze, combinând recitativele şi ariile de aşa manieră încât să obţină efectele dramatice scontate. Iată şi câteva din titlurile lucrărilor sale: *Amorul doctor*, *Domnul de Pourceaugnac*, *Psyche* etc.

**– MACHAUT, Guillaume de** (1300-1377) **–** cel mai celebru scriitor şi muzician al Franţei secolului XIV, cu o imensă influenţă asupra contemporanilor şi a urmaşilor, la nivelul întregii Europe artistice. A călătorit mult pe continent şi a trăit apoi mare parte a vieţii la Reims, dar şi în serviciul sau alături de cunoscute capete încoronate, ca Jean I al Bohemiei, Charles II de Navarre sau Charles V.

A fost adulat de scriitorii şi artiştii vremii, la moartea sa poetul Eustache Deschamps scriind o elegie în memoria „maestrului oricărei melodii", elegie transpusă muzical de Franciscus Andrieu, compozitor cunoscut şi sub numele de Magister Franciscus; această lucrare este, de altfel, cea mai timpurie mărturie de lamento baladesc, cu repetarea ostinată a unui motiv extras dintr-o missă a lui Guillaume de Machaut. Recunoscut drept cel ce a dus la perfecţiune formele fixe ale genurilor poetice franceze, un împătimit al ritmului şi al schemelor ritmice elaborate, Machaut s-a dovedit un muzician fără egal, cultivând inovaţiile ritmice în motetele sale isoritmice, dar şi cântul pe mai multe voci – polifonia – în toate genurile, de la rondo sau baladă la missă. Celebra sa *Messe de Notre Dame* este prima missă polifonă din istoria muzicii; mai mult chiar, ea este şi prima lucrare unitară de acest fel, toate cele cinci părţi ale ei fiind axate pe acelaşi material muzical. De departe cel mai ilustru reprezentant al *Ars Nova*, a cultivat cu virtuozitate în creaţiile sale laice toate datele stilistice ale noii orientări muzicale pe ideea eliberării fluxului melodic de stereotipie şi de implementare a unui spirit romantic, în acord cu efuziunea textului poetic; în baladele sale, de exemplu, a dus pe culmi spiritul trubaduresc, calchiat unei structuri polifone elaborate, marcând astfel evidente contraste cu arta predecesorilor. Acelaşi spirit se regăseşte şi în *virelai*, tratat de asemenea în manieră polifonă; deşi motetele sale rămân expresia unui secol XIII întârziat, şi aici pot fi decupate exemple de suplеţe ritmico-melodică deduse din spiritul *Ars Nova*, tipic pentru secolul XIV.

**– MARENZIO, Luca** (1553 ?-1599) – compozitor italian, reprezentant al Renaşterii, cunoscut şi cu grafia **MARENTIO**. A fost unul dintre cei mai înzestraţi compozitor de

madrigale, anunțând era Barocului timpuriu şi creația lui Claudio Monteverdi. După o carieră de cântăreț ecleziastic, se impune în calitate de compozitor la curtea Cardinalului Luigi d'Este şi devine foarte popular, mai ales datorită frecvenței cu care publică noi şi noi colecții de madrigale; în acelaşi ritm sunt cerute şi reeditări ale aceloraşi colecții, ceea ce indică masiva lor circulație în epocă. Angajat al unor curți princiare la Florența (familia Medici), Roma sau în Polonia, va face cunoscută arta sa multor contemporani. A excelat atât în domeniul muzicii sacre (motete, *madrigali spirituali*), cât şi în cel al muzicii profane (canzone, villanelle), distingându-se prin maniera proprie de a trata textul muzical în perfectă consonanță cu cel poetic, experimentând forța cromatismului înaintea lui Gesualdo; în madrigalul *O voi che sospirate a miglior note*, într-o singură frază muzicală explorează cercul cvintelor, inclusiv prin modulații enarmonice ce fac directă trimitere la ideea de temperanță sonoră „avant la lettre". În acelaşi timp, este considerat de către muzicologi ca un ilustru reperezentant în muzica secolului XVI a unui anume spirit romantic, mai ales prin cultivarea zonelor de contrast cu efect dramatic.

**– MONTEVERDI, Claudio** (1567-1643) – compozitor, instrumentist şi cântăreț, reprezentant tipic atât pentru Renaşterea, cât şi pentru Barocul italian; practic, majoritatea covârşitoare a exegeților consideră că a revoluționat stilurile muzicale în care a excelat; de altfel, în Quinto Libro (cea de-a cincea carte de madrigale), a şi calificat stilul polifonic strict, cu disonanțe atent pregătite, drept „prima pratica" şi pe cel liber, cu accentuată reliefare a vocilor extreme (sopranul şi basul), premisă a monodiei acompaniate – drept „secunda pratica". Este recunoscut drept autor al primei opere valabile din punctul de vedere al standardelor moderne ale dramaturgiei, *Orfeo*, operă montată şi astăzi pe marile scene lirice. Tot genului lirico-dramatic i-a dedicat şi ultimele sale lucrări, considerate capodopere ale genului, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) şi *L'ncoronazione di Popeea* (1642), ambele considerate culmi ale geniului său creator. Considerat un copil-minune al Italiei – a publicat câteva motete şi madrigale pe când avea doar 15 ani! –, s-a remarcat ulterior în calitate de instrumentist, dirijor şi compozitor nonconformist, propunând noi standarde, între care şi părăsirea ambientului modal în favoarea indicilor de tonalitate. Creația sa a stat la baza edificării marii sinteze baroce datorate lui Johann Sebastian Bach şi lui Georg Friedrich Haendel, mai cu seamă în abordarea genurilor vocal-simfonice. Cel mai celebru discipol al său, Heinrich Schutz, a realizat, la rândul său, o sinteză, de această dată între elementele specific italiene şi cele germane.

**– MORALES, Cristobal de** (1500-1553) – compozitorul cel mai reprezentativ al Renaşterii spaniole înainte de Tomas Luis da Victoria. Deşi uzează un limbaj universal, în care se pot decela varii influențe, rămâne reprezentativ pentru aşa-numita *Şcoală din Andalusia*, alături de Juan Perez şi alții; nota specifică a lucrărilor sale este simțul dramatic al expresiei. După un deceniu în slujba Vaticanului (1535-1545), unde a făcut parte din corul papal, alcătuit în majoritate din conaționali, revine în Spania. A compus multă muzică sacră, exclusiv vocală, nefiind restrictivă intervenția instrumentelor cu rol de acompaniator. S-au păstrat 22 misse destinate a fi interpretate de corul papal – deci apreciabile ca grad de dificultate; dintre acestea, şase sunt pe cantus firmus, iar opt sunt misse-parodia, pe cunoscutul chanson *Mille regretz* atribuit lui Josquin des Prez. A semnat peste 100 motete, 18 *Magnificat* şi cel puțin cinci variante pentru *Lamentațiile lui Ieremiah*. Din punct de vedere stilistic, se remarcă preferința pentru armonie funcțională, libertate ritmică, poliritmie, combinații metro-ritmice, cu prevalența omofoniei şi cu grijă pentru unitatea motivică – mai ales în misse, în care melodia, încredințată de regulă vocii celei mai înalte, se aude în mod distinct. Exemplare pentru stilul liber, fluent al lui Morales sunt cele două misse centrate pe celebra melodie *L'homme arme*, mult utilizată în creație la nivelul secolelor XV-XVI: astfel, în vreme ce una dintre ele, la patru voci utilizează melodia asemenea unui cantus firmus, cu tratare strictă, în cea de-a doua – la cinci voci – melodia trece în mod liber de la o voce la alta. Considerată exemplu de perfecțiune, inclusiv la

peste un secol de la moartea sa, creaţia lui Morales a influenţat stilistic mulţi compozitori ai Europei şi se citează chiar circulaţia operei sale pe teritoriul Lumii Noi, la puţină vreme de la colonizarea spaniolă a Americii.

**– MORLEY, Thomas** (1557 sau 1558 – octombrie 1602) – compozitor, teoretician editor şi organist englez, reprezentant al Renaşterii, unul dintre cei mai remarcabili reprezentanţi ai şcolii engleze de madrigalişti, renumit pentru creaţiile sale profane în cel mai autentic stil elizabetan şi singurul a cărui creaţie inspirată de lirica shakespeariană a înfruntat timpul. Discipol al lui William Byrd, va atrage atenţia contemporanilor odată cu publicarea – în 1588 – a primei sale colecţii de madrigale pe text englezesc, *Musica transalpina*, o veritabilă explozie de vitalism şi culoare. De altfel, genul madrigalului l-a şi impus în istoria muzicii, în calitate de semnatar al celei mai mari varietăţi repertoriale, cu tente emoţionale distincte, cum ar fi luminozitatea, mişcarea rapidă şi cantabilitatea. Alături de madrigale, o serie de fantezii, ca şi piesele destinate unicului consorţiu englez de 6 instrumente (de coarde şi de suflat) sunt o mostră grăitoare a talentului şi măiestriei sale. În domeniul teoriei actului interpretativ, *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, publicată în 1597, a rămas timp de nu mai puţin de două secole o lucrare de referinţă, mărturie a componisticii şi practicii interpretative engleze din secolul XVI.

**– MUNDY, William** ( -1591) organist şi compozitor, membru al Capelei Regale engleze timp de peste patru decenii. A fost unul dintre reprezentanţii de frunte ai Missei sau psalmilor în latină, precum şi ai genului specific englez *anthem*. Limbajul său muzical este remarcabil prin concizie, vigoare şi elocvenţă. Multe din lucrările sale sunt prezente în colecţia *Mulliner Book*. Cercetătorii fac cu greu distincţia între lucrările sale şi cele ale fiului său, John Mundy.

**– NANINO**, **Giovanni Maria** – în unele documente **NANINI** (1543/1544 -1607) – compozitor şi profesor italian, al Renaşterii, membru proeminent al şcolii romane. Se presupune că ar fi studiat cu Palestrina; este cert că i-a urmat în funcţie, devenind *maestro di cappella* la *S. Luigi d'Francesi*, în Roma. A avut discipoli faimoşi: Felice Anerio, Antonio Cifra şi Gregorio Allegri. Este autorul a peste 500 de madrigale extrem de variate din punct de vedere stilistic, de la cele sobre şi angulare ca expresie, cu o densă textură contrapunctică, la cele extrem de rarefiate ca scriitură şi – nu de puţine ori – cu accente cromatice menite să pună în evidenţă trăirile poetice; este şi motivul pentru care nu puţini sunt muzicologii care fac apropieri între numele său şi cel al lui Luca Marenzio.

**– NON PAPA, Jaques Clemens** – vezi **CLEMENS, Jaques non papa**

**– OBRECHT, Jacob** (1457/1458 – iulie 1505) **–** compozitor al Renaşterii flamande, poate cel mai celebru în Europa pentru predilecţia lui faţă de genul missei la nivelul secolului XV. Iniţiat de tatăl său în arta cântului instrumental la trompetă, se va dedica ulterior compoziţiei, excelând printr-o tehnică contrapunctică de excepţie; deşi a utilizat ca bază a lucrărilor sale cântul gregorian, l-a tratat în maniere pe cât de diverse, pe atât de extravagante, fragmentând incipitul melodic, uzând de expuneri retrograde sau inversate, uzând de secvenţări sau expuneri variate; se poate afirma că procedeele sale sunt în flagrantă opoziţie cu sobrietatea şi economia de mijloace pe care o va cultiva, în generaţia sa şi încă două decenii după aceea, un creator de talia lui Josquin. Cu toate acestea, Obrecht nu a reuşit să creeze o şcoală; compozitorii generaţiei următoare au încercat să realizeze pastişe ale stilului său involt, dar nu şi-au depăşit maestrul. Unii comentatori au făcut remarca sensibilei apropieri între stilul suprainventiv al lui Jacob Obrecht şi stilul pictural al marelui său contemporan, Hieronymus Bosch. Mai mult decât alţi contemporani, Obrecht a anticipat în creaţiile sale multe din soluţiile cultivate ulterior de Josquin des Pres, cum ar fi: fraze scurte, centrate motivic, tehnică imitativă. Deoarece a compus multă muzică instrumentală, de la el rămânând cel mai important corpus de creaţie dedicată instrumentelor, şi nu doar vocii – ca în cazul altor compozitori din epocă, acesta se constituie drept cea mai pertinentă dovadă a spiritului muzicii instrumentale flamande la finele secolului XV.

**– OCKEGHEM, Johannes** (1410-1497); numele acestui compozitor apare în multe din partiturile sau manuscrisele epocii şi sub alte forme: Jean de/Okeghem/Ogkegum//Okehem/ Hocquegam/Ockegam, ca şi în multe alte variante. Este cel mai proeminent compozitor al celei de-a doua generaţii de compozitori franco-flamanzi, ocupând un important loc pe linia ce leagă creaţia lui Guillaume Dufay de cea a lui Josquin des Prez. Şi-a început cariera ca solist, continuând-o ca *maestro di cappella* la curtea Franţei. A avut legături cu marii compozitori ai vremii: se consideră că ar fi studiat cu Gilles Binchois, iar despre Antoine Busnois se ştie că a realizat un motet în cinstea lui Ockeghem. Astăzi nu cunoaştem decât relativ puţine lucrări ale compozitorului: 14 misse, între care şi o *Missa Requiem* care constituie cel mai timpuriu exemplu de recviem polifon, un Credo sine nomine, 5 motete, un motet-chanson (lamento la moartea lui Gilles Binchois), 21 chansons. Multe din lucrările sale au fost tipărite în *Harmonice Musices Odhecaton*, una din primele publicaţii muzicale (1501). Ca exemplu al tehnicii sale contraspunctice se citează, de regulă, motetul la 36 voci intitulat *Deo Gratias*. La moartea sa, pe versurile poemului *Nymphes des bois* de Jean Molinet, Josquin des Prez a compus motetul *La deploration de la mort de Johannes Ockeghem*. Prin creaţia sa, se definitivează profilul stilistic al celei de-a doua şcoli neerlandeze, al cărei reprezentant de frunte a fost, alături de alţi compozitori, între care amintim contribuţia lui Jacob Obrecht. Dacă pe linia lucrărilor seculare se simte influenţa lui Guillaume Dufay în sensul cultivării spiritului de *virelai* francez şi a contrastelor de metru sau caracter ale secţiunii secunde, în ceea ce priveşte creaţiile sacre, acestea se menţin pe linia consacrată a unei tratări polifone stricte, în care independenţa şi egalitatea vocilor rămân date de referinţă.

**– PACHELBEL, Johann** (1653-1706) – compozitor, pedagog şi organist german, reprezentant al Barocului; îi datorăm o mare cantitate de muzică sacră: corale, preludii şi fugi. A fost o foarte cunoscută personalitate a timpului său, astăzi măiestria sa fiind recunoscută mai ales datorită singurului canon pe care l-a scris, renumitul *Canon in D*, a *Chaconnei în Fa minor*, Toccatei în Mi minor, ca şi setului de variaţiuni intitulate *Hexacordum Apollinis* (dedicat lui Buxtehude). A compus, de asemenea, multă muzică vocală şi pentru ansambluri de cameră; mai puţin îndrăzneţ armonic decât la Dietrich Buxtehude, limbajul său muzical face dovada perfectei stăpâniri a tehnicii de variaţie în cele mai diferite genuri, de la concerte religioase la suite instrumentale. Este ceea ce se poate observa şi în cazul primei sale lucrări tipărite: *Musicalische Sterbens-Gedanken*, un set de variaţiuni corale. L-a influenţat în mod indirect pe Johann Sebastian Bach, căci acesta din urmă a fost pupil al lui Johann Christoph Bach, fost discipol al lui Pachelbel cu care s-a şi înrudit apoi; se pare chiar că tânărul de 9 ani, pe atunci Johann Sebastian, l-ar fi cunoscut pe Pachelbel şi muzica acestuia cu acea ocazie.

**– PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da** (1525/1526-1594) – compozitor al renaşterii italiene, reprezentativ pentru şcoala romană de compoziţie din secolul XVI, personalitate ce a marcat destinul devenirii componisticii mondiale pe direcţia muzicii catolice de cult, mai ales în ceea ce priveşte polifonia. Cea mai mare parte a carierei lui Palestrina este legată de Roma, mai precis de *Santa Maria Maggiore*, *Basilica San Pietro*, *San Giovanni in Laterano* sau Capela Papei Iuliu III; prima sa publicaţie – o carte de misse – a făcut o puternică impresie asupra Papei. Moştenirea sa muzicală constă în sute de compoziţii: peste 300 de motete, peste 100 de misse, peste 140 de madrigale, 68 *Offertorii*, 72 imnuri, 35 *Magnificat* etc. Multe dintre ele au servit drept model de tratare contrapunctică vocală, celebru fiind cazul *Missei Sine Nomine*, pe care Bach o considera o veritabilă capodoperă, model pentru *Missa în Si Minor*. O altă Missă celebră a lui Palestrina este *Missa Papae Marcelli*. Practic, stilul palestrinian domină scriitura polifonică vocală a secolului XVI, devenind exponenţială pentru polifonia Renaşterii; rafinament în conducerea vocilor, sumă a perfecţiunii tehnice a tratării îmbinărilor de voci, model pentru Gregorio Allegri, Giovanni Maria Nanino, astăzi ea continuând să exercite aceeaşi forţă de atracţie şi seducţie.

**– PENALOSA, Francisco de (1470-1528) –** compozitor spaniol al Renaşterii timpurii, cunoscut cu intensă activitate de maestro „di capilla" la Sevilla, înainte de a deveni membru al corului papal. A fost cel mai cunoscut compozitor înainte de Cristobal de Morales. A creat multe misse, Magnificat, motete şi imnuri, ca şi multe cântece laice. Fiind posesorul unei tehnici contrapunctice de o deosebită virtuozitate, în Missa *Ave Maria peregrina* a reuşit performanța de a suprapune unui *cantus firmus* o versiune retrogradă a unui foarte cunoscut cântec în epocă, semnat de Hayne van Ghizeghem. Din cauza similitudinilor cu stilul lui Josquin des Prez, multă vreme unul din motetele sale a fost atribuit compozitorului franco-flamand; este vorba despre *Sancta mater istud agas*.

**– PRAETORIUS, Michael** (1571-1621) – născut Michael Schultze/Schulte/Schultheiss/ Schulteis, a adoptat ulterior latinizarea numelui de familie. S-a impus în calitate de compozitor şi organist german, specializat pe linia stilului coral concertant de varietate policorală, cultivat de Giovanni Gabrieli. A fost un compozitor prolific, publicând o culegere de peste o mie de corale şi aranjamente (*Musae sioniae* – 1605-1610), o altă culegere de peste 300 de piese instrumentale şi dansuri (*Terpsichore* – 1612); în calitate de teoretician, a realizat trei volume intitulate *Syntagma Musicum* (1614-1620), devenite în timp un important document de muzicologie şi organologie.

**– PRES, Josquin des** (1440 ?/1450 ?/1455? – august 1521) – compozitor, figură centrală a şcolii franco-flamande, maestru al celui mai rafinat tip de scriitură polifonică a Renaşterii, poate cel mai cunoscut în orbita marilor creatori, pe axa temporală şi valorică ce îi uneşte pe Guillaume Du Fay şi Palestrina. În unele surse este menționat fie simplu: **Josquin** – ceea ce poate fi un indiciu al faimei dobândite, fie **Josquin Desprez**, **Josken Van De Velde**, **Joseph Van De Velde** sau **Josquinus Pratensis**, alternând cu **Jocodus Pratensis** sau **Jocodus a Prato**. Deosebit de apreciat de contemporani şi urmaşi, a fost calificat de Glarean şi Zarlino drept reprezentant al perfecțiunii artei muzicale, recunoscut ca „magnificient virtuoso". Se cunosc puține despre viața sa; inițial, cântăreț în corurile unor catedrale franceze şi italiene, între care cea din Milano, apoi angajat al curții cardinalului Sforza sau al regelui Ludovic al XII al Franței, va deveni ataşat al capelei papale (1486-1494), calitate în care a călătorit mult, luând contact „pe viu" cu şcoli şi maniere de cântare.

I s-au atribuit de către copişti – probabil tot din cauza faimei – nu mai puțin de 374 de lucrări pe care doar o analiză atentă le-a putut înlătura de pe lista reală a creației sale. Este autorul cert a numeroase misse, motete, *chansons*[2] sau *frottole*[3] în care a utilizat fie contrapunctul melismatic de factură Ockeghem, fie o sinteză a stilurilor lui Dufay, Ockeghem şi a înlănțuirilor armonice specifice aliniamentelor polifone italiene; totul respiră melodicitate, suplețe (chiar în secțiunile de canon) şi – acolo unde este cazul – chiar nuanțe de umor muzical. Comparat de istoricii culturii cu Rafael Sanzio în lumea picturii, Josquin des Pres a marcat secolul său prin granitica dăltuire a unui contrapunct de esență monotematică, aşa cum o exprimă sintagma „ex una voce tres", adică trei voci diferite având la bază una singură; în baza acestui postulat, compozițiile sale aveau notată, de regulă, doar o voce conducătoare, celelalte fiind deduse din jocul metro-ritmic (canon mensurat).

**– PURCELL, Henry** (1659-1695) – compozitor, reprezentant al Barocului muzical englez, în care a asimilat cu naturalețe influențe italiene şi franceze, creând un stil unitar, apreciat de contemporani şi de urmaşi, în special de Georg Friedrich Haendel. La început corist în Capela Regală, Henry va deveni – pe rând – asistent al muzicianului curții, John Hingeston, şi organist la Westminster Abbey. În această calitate a compus multe piese instrumentale sau corale – psalmi sau *anthem*; o caracteristică a acestora este tratarea vocii de

[2] Vezi *Minidicționarul de termeni muzicali*

[3] *Ibidem*

bas în registrul ei cel mai grav (bas pedalist), deoarece, între coriştii *Capelei Regale*, John Gostling era posesorul unei excepţionale voci de bas, cu armonice bogate şi o întindere apreciabilă. *Te Deum and Jubilate*, compus special pentru serbarea zilei Sfintei Cecilia, în anul 1693, este considerat a fi prima lucrare de gen cu acompaniament instrumental în muzica engleză. Dincolo de bogata paletă a creaţiei sale de inspiraţie religioasă, Henry Purcell s-a afirmat şi în domeniul teatrului muzical, opera sa *Dido şi Aeneas* reprezentând un punct de cotitură în istoria genului la nivelul muzicii engleze. Tot capodopere ale genului sunt considerate şi operele *King Arthur*, *Abdelazar* sau *The Fairy-Queen*, aceasta din urmă fiind o adaptare a piesei shakespeariene *Visul unei nopţi de vară*. A exercitat o considerabilă influenţă asupra compozitorilor Renaşterii engleze şi chiar asupra celor de secol XX.

**– RAMEAU, Jean Philippe** (1683-1764) – compozitor şi teoretician francez de primă mărime, autor al celebrului *Tratat de armonie* (1722), urmaş de drept al lui Jean Baptiste Lully în domeniul operei franceze. Format ca violonist şi organist, va publica multe piese dedicate clavecinului, fiind recunoscut un maestru al genului, reprezentativ pentru creaţia franceză a secolului XVIII, alături de Francois Couperin; în afara acestora, compune câteva cantate, coruri, motete, după care se va dedica teatrului muzical, cu precădere operei. Limbajul său muzical se caracterizează prin perfecta cunoaştere a disponibilităţilor tehnice şi expresive ale instrumentelor, ca şi a vocii umane, inclusiv cu noutăţi şi subtilităţi de limbaj datorate cunoaşterii perfecte a problematicii teoretice a muzicii. Domină gândirea armonică, deci etalarea verticalei sonore, cu toate că utilizează din plin şi resurse contrapunctice – orizontala sonoră. Din multe puncte de vedere, creaţia sa de operă prefigurează înnoirile dramei muzicale wagneriene.

Concret, Jean Philippe Rameau conferă varietate şi profunzime operei franceze, prin creaţii în care muzica serveşte textul şi în care utilizează atât arii sau recitative, cât şi momente de dans, corală sau instrumentală. Din impresionanta serie de capodopere semnate Rameau, menţionăm: operele-balet *Indiile galante*, *Templul gloriei*, baletul *Pygmalion*, *Naşterea lui Osiris*, operele *Samson* (pierdută), *Hippolyte et Aricie, Dardanus*, *Castor şi Pollus* etc.

**– REDFORD, John –** compozitor şi organist englez din perioada dinastiei Tudor; nu i se cunoaşte decât data morţii: noiembrie 1547. A activat în calitate de maestru de cor şi organist la catedrala *Saint Paul* din Londra, făcând parte din seria de străluciţi organişti englezi dinaintea afirmării claveciniştilor William Byrd, Thomas Bull, Orlando Gibbons. A compus lucrări pentru orgă şi pentru serviciul liturgic vocal, multe dintre ele cuprinse în *Mulliner Book*. Spre deosebire de mulţi dintre colegii săi, având aplecare spre genul dramatic, a compus în genul *Masques*, cea mai celebră fiind *The Play of Wyt and Science*, axată pe tematică de moralitate. A scris şi poeme în versuri, pe unul dintre ele Thomas Morley realizând o semnificativă lucrare: *Nolo mortem peccatoris*.

**– RUE, Pierre de la – vezi La RUE, Pierre de**

**– SCARLATTI, Alessandro** (1660-1725) **–** compozitor italian, reprezentant al Barocului, considerat fondator al Şcolii napolitane de operă; de altfel, s-a făcut remarcat prin calitatea şi numărul lucrărilor destinate scenei de operă, dar şi celei de concert, respectiv cantate. A fost discipolul lui Giacomo Carissimi la Roma, afirmându-se apoi ca personalitate de frunte a şcolii italiene, mai ales în domeniul creaţiei de operă în care a excelat prin arii de mare sensibilitate, prezente şi astăzi în repertoriul marilor interpreţi. Lui i se datorează stabilirea definitivă a structurii uverturii italiene pe schema ternară „tempo rapid – mişcare lentă – tempo rapid", ca şi a ariei „da capo", în aceeaşi articulare tripartită de tip *A B A*. Din creaţia sa de operă menţionăm: *Il Pompeo*, *Il prigioniero fortunato*, *Mitridate Eupatore*, *Il trionfo della liberta* etc.

**– SCARLATTI, Domenico** (1685-1757) – având şi prenumele **GIUSEPPE**; compozitor italian care şi-a petrecut mare parte a vieţii în peninsula Iberică, influenţând prin creaţia sa întreaga epocă a Barocului muzical, trasând totodată culoare pentru Clasicismul muzical. A început studiul muzicii cu tatăl său, compozitorul şi profesorul Alessandro Scarlatti, continuând

apoi cu alți compozitori cunoscuți în epocă. Este angajat succesiv al unor capele la Neapole, Veneția şi Roma, în acest din urmă oraş devenind pentru un timp *maestro di cappella* la Basilica San Pietro.

Valoarea lucrărilor sale este recunoscută atât pe continent, în Italia, Spania sau Portugalia, cât şi în Europa insulară, la Londra. Este de reținut că Spania i-a devenit a doua casă, din sfertul de veac trăit acolo datând cele peste 500 de sonate pentru pian care i-au adus faima; de altfel, „dialogul" între tehnica sa de clavecinist virtuoz şi cea de pian – instrument pe cale de a se perfecționa – şi-a spus cuvântul în concepția lucrărilor sale destinate pianului. Predomină influența iberică, a modului frigian, a disonanțelor, a figurațiilor repetitive şi a tehnicii quasi-chitaristice. A fost prieten cu Farinelli, corespondența acestuia din urmă oferind cele mai complete informații despre Domenico Scarlatti.

**– SCHULTZ, Johannes** (1747-1800) – compozitor german al cărui nume întreg este Johann Abraham Peter Schultz, cunoscut mai ales pentru cântecele de Crăciun *Kinderlein kommet* şi *Alle Jahre wieder*. A fost angajat în calitate de capelmaestru la Berlin şi la Copenhaga, un timp activând inclusiv în calitate de dirijor al Teatrului Francez din Berlin. S-a impus ca autor de oratorii, cantate, piese instrumentale şi vocale.

**– SCHUTZ, Heinrich** (1585-1672) **–** compozitor şi organist german, considerat cea mai importantă figură componistică a landurilor germane înaintea lui Johann Sebastian Bach şi, oricum, unul dintre cei mai faimoşi creatori ai secolului XVII, alături de Claudio Monteverdi. Este comemorat ca muzician -alături de Johann Sebastian Bach şi Georg Friedrich Haendel – în calendarul sfinților bisericii Luterane, la data de 28 iulie. Este, totodată, autorul primei opere germane, *Dafne*, jucată la 1627, şi al altor nu mai puțin de 500 de lucrări; din punct de vedere stilistic, a fost influențat de mentorul său, Giovanni Gabrieli, dar şi de Monteverdi sau de tente ale şcolii neerlandeze. A excelat în genurile muzicii sacre, cu solo-uri vocale suprapuse unui acompaniament instrumental, cu coruri *a cappella* şi chiar cu pagini policorale de factură *concertato*. Maniera sa contrapunctică, uzând de imitații articulate cu virtuozitate, fără a se păstra distanțe metrice sau distanțări intervalice predictibile, a condus la tensionări armonice prin care compozitorul a apărut contemporanilor drept un căutător vizionar.

**– SENFL, Ludwig** (1486-1542/1543) – compozitor elvețian al Renaşterii, contribuind în mod esențial la dezvoltarea stilului franco-flamand pe teritoriile germane. A fost discipolul lui Heinrich Isaac, cu care a studiat în timp ce îi era copist (este cunoscută contribuția sa la realizarea faimoasei colecții, *Choralis Constantinus* pe care a completat-o şi după moartea maestrului său), devenind ulterior director al muzicii Curții Împăratului Maximilian I, ca succesor al maestrului său. A fost un compozitor eclectic pe ambele magistrale – sacră şi profană: misse, motete, vespere, *Magnificat,* dar şi lieduri sau *quodlibet*; melodist de excepție, înclinând în special spre zone de lirism, s-a exprimat cu naturalețe, utilizând tehnici contrapunctice şi – ocazional – izoritmia.

**– SWEELINCK, Jan Pietersson** (1562-1621) **–** o altă grafie a numelui acestui compozitor, organist şi pedagog olandez, afirmat la granița între Renaştere şi Barocul timpuriu este Jan Pieterszoon Sweelinck; inițial, a purtat numele tatălui său, Swybbertszoon, apoi a optat pentru Sweelinck, o formă foarte apropiată de Sweeling – numele de familie al mamei sale, aşa cum o dovedeşte prima pagină a unei colecții de psalmi publicate în anul 1594. Continuă să întregească colecția de psalmi prin încă patru publicații (1604, 1613, 1614 şi 1621). Improvizator de mare forță la instrumentul preferat – orga –, a fost recunoscut ca autoritate în domeniul interpretării muzicale, fiind supranumit de către contemporani „Orphaeus din Amsterdam". De altfel, este considerat unul dintre primii compozitori pentru instrumente cu clape care a activat în calitate de profesor, stabilind reperele tradiției atât pentru şcoala de orgă din Olanda, cât şi pentru organiştii nord germani. Moştenirea sa componistică numără peste 250 de lucrări destinate vocii – psalmi, motete, madrigale,

chansons, alături de piese instrumentale ce au îmbogăţit repertoriul instrumentului său favorit. Ca o caracteristică notăm preferinţa pentru fugă, texturi contrapunctice evoluând de la simplitate la complexităţi nebănuite, în care bogăţiei ritmice îi revine de spus un greu cuvânt.

**– TALLIS, Thomas** (1505-1585) – compozitor englez, considerat unul dintre cei mai reprezentativi pentru stilul muzicii sacre, marcând prin creaţiile sale epoca regilor Henric VII, Henric VIII şi a reginei Elisabeta I. Culegerile de tip *Antiphonar* păstrează o mare parte a creaţiei sale, încă de la primele lucrări, fiind martore pentru un stil silabic şi pentru utilizarea cu parcimonie a discursului melismatic. Atât Tallis, cât şi mai tânărul lui contemporan William Byrd au pirmit de la regina Elisabeta I patentul de a face tipar muzical.

**– TAVERNER, John** (1490-1545) **–** compozitor şi organist englez, considerat cea mai proeminentă figură componistică a generaţiei sale, succesor de drept al faimei artei lui Dunstable. Istoria muzicii engleze îl consideră ca făcând parte din „triada T ", alături de Thomas Tallis şi Christopher Tye. Cea mai mare parte a creaţiei sale constă în motete, *Magnificat* şi misse, între acestea din urmă numărându-se şi cea bazată pe popularul cântec *The Western Wynde*; unicitatea acestei lucrări constă în faptul că, în cele patru părţi ale sale, motivul de bază începe de fiecare dată pe un alt timp al măsurii, ceea ce creează interesante contururi ritmico-melodice şi de accent muzical. O altă caracteristică stilistică o constituie faptul că, de regulă, cele patru părţi ale misselor sale – *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* şi *Agnus Dei* – sunt egale, conţinând acelaşi număr de expuneri ale materialului muzical de bază. Alte misse se centrează pe expuneri de *cantus firmus* la tenor, cum este cazul cu *Corona Spinea* sau *Gloria tibi Trinitas*. Aceasta din urmă este concepută hexapartit şi este exponenţială pentru practicarea unui stil virtuoz, ce poate transgresa şi spre zone de registru instrumental; de altfel, *Benedictus* se şi cântă ca piesă în sine, destinată unui consorţiu de viole.

**– TELEMANN, Georg Philipp** (1681-1727) – compozitor, reprezentant al Barocului german; contemporan cu Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi şi Georg Friedrich Haendel (cu acesta din urmă fiind şi prieten de o viaţă), a creat multe concerte, inclusiv pentru combinaţii de instrumente mai puţin utilizate în epocă. Talentul muzical i-a fost remarcat prin crearea – la doar 12 ani – a unei opere, dar pentru că familia i-a restricţionat accesul la învăţământul muzical, s-a format ca autodidact în această direcţie, completându-şi ulterior studiile. A devenit astfel un înzestrat interpret la mai multe instrumente, între care orgă, violină, viola da gamba, flaut, oboi, trombon, calitate în care a şi înfiinţat un *Collegium Musicum* cu nu mai puţin de alţi 40 de instrumentişti, împreună cu care a susţinut concerte. În calitate de director al operei din Leipzig, de cantor la una din biseicile din oraş şi – în timp – de *Kappelmeister* al curţii contelui Erdmann II, ca şi de director muzical la 5 dintre cele mai importante aşezăminte bisericeşti din Hamburg, a asimilat cu rapiditate mai multe stiluri muzicale, de la cel italian şi german la cel francez, realizând o originală sinteză a acestora şi realizând unul dintre cele mai variate repertorii sacre şi profane ale epocii sale; deşi muzicologii au certitudinea că a creat mult mai mult, astăzi se consideră că Telemann este autorul a peste 3000 de partituri, între care opere, intermezzi, oratorii, cantate, concerte sau lucrări camerale (restul de circa alte 5000 fiind, se pare, distruse în timpul celui de-al Doilea Război Mondial). Preocupat de latura pedagogică, a realizat, începând cu anul 1740, mai multe tratate muzicale.

**– TORRE, Francisco de la** (1534?-1594?) – poet spaniol rinascentist, aparţinând Şcolii de la Salamanca; ca majoritatea oamenilor de artă ai perioadei, a avut şi preocupări muzicale.

**– TYE, Christopher** (1505-1572) – compozitor şi organist englez; angajat un timp semnificativ ca maestru de cor, aceasta i-a permis să cunoască îndeaproape tipul de scriitură corală destinată serviciului sacru. A creat multe misse, psalmi, ca şi piese instrumentale destinate unui consorţiu de viole.

**– VASQUES, Juan** (1500-1560) – preot şi compozitor spaniol al Renaşterii, considerat reprezentant al Şcolii din Andalusia, alături de Francisco Guerrero, Cristobal de Morales sau Juan Navarro. La început cântăreț, apoi profesor de cântare gregoriană şi *maestro de capilla* în corurile diferitelor catedrale, se va afirma în caltate de compozitor de muzică sacră şi profană. Cunoaştem o singură lucrare din repertoriul destinat serviciului divin: este vorba despre *Agenda Defunctorum* (1556), pagină sensibilă şi contemplativă, exemplară pentru utilizarea de cantus firmus sau pentru procedeelor polifone; ampla dimensiune a acestui opus hexapartit l-a determinat pe compozitor să alterneze stilurile polifon şi omofon şi să echilibreze participarea celor patru voci de aşa manieră încât să se creeze contraste de culoare şi densitate. Cele circa 90 *villancicos* pe texte de poeți spanioli contemporani cu Juan Vasques se remarcă prin varietatea procedeelor utilizate în baza melodiilor populare.

**– VIADANA, Lodovico (Ludovico) Grossi da** (1560-1627) **–** compozitor şi profesor italian, aparținând ordinului franciscan al Minoriților. Odată cu publicarea, în 1602, la Veneția a unui corpus concertant, *Cento concerti con il basso continuo*, s-a remarcat drept cel mai interesant compozitor al timpului său în ceea ce priveşte tehnica basului figurat, prin care se punea punct epocii Renaşterii, deschizându-se calea Barocului muzical. Mulți ani *maestro di cappella* la diferite mănăstiri, a semnat în principal muzică sacră: misse, psalmi, Magnificat, motete sau lamento. Tot lui i se datorează şi două cărți de canzonette la trei şi patru voci, precum şi opt cărți de *Sinfonia Musicali*; acestea din urmă, instrumentale prin excelență, sunt concepute în forme libere, de la fantezie la ricercar, numitorul lor comun fiind ideea de programatism „avant la lettre" exprimat prin titlu. Deoarece fiecare piesă poartă ca titlu numele unui oraş din Italia, aceste opt cărți pot fi considerate exemplu pentru o veritabilă „geografie muzicală". Dacă primele lucrări păstrează intact spiritul vocal *a cappella* al Renaşterii italiene, cu o judicioasă balansare polifonică a vocilor, după 1602 aderă la stilul concertant specific Barocului, în care monodia devine idee centrală; mai mult chiar, în unele lucrări indică instrumentația, ceea ce nu era o practică a vremii, dar denotă atât grija pentru o anume culoare sau aliaj timbral, cât şi faptul că acea partitură fusese gândită în mod expres fie pentru anumiți interpreți, fie pentru posibilitățile tehnice ale instrumentelor cărora li se adresa.

**– VICTORIA, Tomas Luis de** (1548-1611) – ortografiat şi sub forma **Da (DA) VITTORIA**, probabil din cauza apartenței sale la celebra şcoală romană de compoziție sacră – cel mai prolific şi cunoscut compozitor spaniol, reprezentant al Renaşterii târzii; ca impact al creației sale asupra contemporanilor, numele său este de multe ori asociat cu cel al lui Palestrina, Orlando di Lasso, Giovanni Nanino (Nanini) sau William Byrd. De altfel, se pare chiar că Palestrina i-ar fi fost maestru în perioada studiilor la Roma. Reîntors la Madrid, a activat în calitate de compozitor, organist, maestru de cor, preot. Este cel mai de seamă reprezentant al Contrareformei spaniole. Din punct de vedere stilistic, muzica sa se prezintă departe de forma unui contrapunct elaborat, preferând simplitatea texturilor omofone. În creația sacră, repere sunt lucrările policorale pe tradiția şcolii venețiene, în vreme ce madrigalele apar ca definitorii pentru utilizarea cu măiestrie a corespondențelor între sunet şi cuvânt, inclusiv a unor structuri recitativice cu evident rol de potențare a dramatismului, aşa cum va proceda şi Claudio Monteverdi în lucrările sale destinate scenei.

**– VIVALDI, Antonio** (1678-1741) – cu încă un prenume: **LUCIO**, supranumit „il prete rosso" (Preotul roşu), a fost preot, compozitor şi violonist venețian, format ca instrumentist de tatăl său, violonistul şi compozitorul Giovanni Battista Vivaldi (Rossi), unul dintre fondatorii unei uniuni de compozitori şi interpreți numite *Sovvegno dei musicisti di Santa Cecilia* şi conduse de un notabil compozitor al Barocului italian: Giovanni Legrenzi, *maestro di cappella* la biserica San Marco. Devenit la rândul său profesor de vioară, va compune şi va publica peste 900 de lucrări între care peste 500 de concerte, 46 de opere, 73 de sonate, peste 100 de lucrări vocal-instrumentale şi altele, marcând o evoluție stilistică uluitoare, de la stilul convențional al

primului său opus – o colecţie de 12 sonate pentru 2 violine şi bas continuo – până la lucrările care i-au adus şi i-au menţinut faima în timp; între acestea, citǎm *La stravaganza* – o colecţie de *concerti* pentru violină solo şi orchestră de coarde (op. 4), ciclul de patru concerte pentru violină şi orchestră *Le quattro Stagioni* (*Anotimpurile*) – fiecare asociat cu un sonet – parte a ciclului de 12 concerte *Il cimento dell'Armonia e dell'Inventione* (op.8).

O altă latură a activităţii sale ni-l recomandă în calitate de creator de muzică liturgică (în special oratorii), dar şi ca impresar şi compozitor de operă; năzuinţa sa de a reforma gustul contemporanilor i-a adus critici din partea celor tradiţionalişti, cunoscută fiind disputa cu Benedetto Marcello, acesta din urmă semnând chiar un pamflet împotriva lui Vivaldi; cu toate acestea, a fost un apreciat compozitor de operă, cu montări şi succese nu doar în teatre italiene, colaborând – între alţii – cu libretişti de valoarea unui Pietro Metastasio sau chiar Carlo Goldoni.

Din punct de vedere stilistic, lucrările sale reprezintă o dură ruptură cu tradiţia închistată, remarcându-se prin noutăţi de ordin armonic, prin vervă şi exuberanţă melodico-ritmică, instaurând un climat de comunicare instantanee cu publicul, ceea ce i-a adus o imensă popularitate încă din timpul vieţii şi i-a menţinut faima timp de secole după moartea sa. Este notoriu faptul că Johann Sebastian Bach a învăţat să compună şi prin contactul direct cu partiturile maestrului veneţian, fapt vizibil mai ales în concerte sau în ariile oratoriilor *Johannes Passion*, *Matthaus Passion* sau în cantate. Făcând o veritabilă muncă de restituire, Felix Mendelssohn-Bartholdy a scos la lumină multe din operele postume ale compozitorului. Potrivit teoriilor lui Alfred Tomatis privind influenţa muzicii asupra comportamentului uman, muzica lui Vivaldi este considerată o axă vitală, alături de cea a lui Wolfgang Amadeus Mozart, Piotr Ilici Ceaikovski şi Arcangello Corelli.

**– WELKES, Thomas** (c. 1575-1623). Este notabilă contribuţia acestui compozitor la stabilirea profilului stilistic al şcolii engleze; sub influenţa dominantă a muzicii laice italiene, Welkes poate fi considerat un pionier al scriiturii cromatice, de aşa manieră încât succesiunea acordurilor utilizate să creeze efecte neaşteptate de culoare, adoptate ulterior de compozitorii englezi care au aderat la principiile sale stilistice. A compus inclusiv în domeniul muzicii de scenă, afirmându-se pe linia unuia dintre cele mai gustate genuri în epocă: muzica de balet.

**– WILLAERT, Adrian** (1490-1562) – compozitor flamand al Renaşterii, fondator al Şcolii veneţiene; a fost unul dintre cei mai reprezentativi membri ai generaţiei de compozitori care au transplantat în Italia stilul franco-flamand; recunoscându-i-se arta, în documentele curţii ducelui de Ferrara, în a cărui slujbă s-a aflat pentru un timp, era menţionat ca „Adriano Cantore". A studiat la Paris cu Jean Mouton, nume de prestigiu al Capelei Regale din Franţa. Stilul său de compoziţie seamănă foarte mult cu cel al lui Josquin, cu frecventă utilizare a imitaţiei şi cu grijă pentru echilibrul partidelor vocale. Selecţionat ulterior ca *maestro di cappella* la catedrala *San Marco* din Veneţia, a stabilit standarde înalte pentru toţi discipolii săi, atât corişti, cât şi compozitori. Din punct de vedere stilistic, poate fi considerat unul dintre cei mai versatili compozitori ai Renaşterii, stabilind un important jalon pe drumul creator dintre Josquin des Prez şi Giovanni Pierluigi da Palestrina. Potrivit lui Gioseffo Zarlino, Adrian Willaert este cel care – în baza datelor fonice ale catedralei San Marco – a inventat stilul antifonic de cântare care în timp s-a sedimentat ca stilul policoral reprezentativ pentru Şcoala veneţiană; este vorba despre aşezarea celor două grupe corale de o parte şi de alta a altarului, creându-se astfel un efect stereofonic; pentru acest tip de formaţie a compus psalmi şi alte lucrări în care maniera de interpretare este acordată cu existenţa celor două coruri, creându-se astfel un repertoriu închegat. Această inovaţie a avut un mare impact în epocă, însuşi Willaert publicând la 1550 *Salmi spezzati* – considerată mult timp ca prima lucrare în stil policoral a Şcolii veneţiene; deşi s-a demonstrat că Dominique Phinot şi Johannes Martini au utilizat metoda policorală înainte de Adrian Willaert, abia după ce prin larga sa contribuţie

stilul s-a cristalizat şi răspândit pe teritoriul european, el a început să fie imitat pe scară largă şi de alți compozitori. Între discipolii săi se cunosc numele lui: Cipriano da Rore – care i-a fost şi succesor la catedrala *San Marco* –, Costanzo Porta, Francesco Dalla Viola, Gioseffo Zarlino, Andrea şi Giovanni Gabrieli. Aceştia sunt, de altfel, „inima" şcolii venețiene, cu largă influență pe întreg teritoriul temporal al epocii baroce. Moştenirea muzicală a lui Adrian Willaert: 8 misse, 50 de imnuri sau psalmi, peste 150 de motete, circa 60 *chansons*, peste 70 de madrigale şi o întreagă serie de lucrări instrumentale – în speță *ricercari*.

## *DICȚIONAR EXPLICATIV DE TERMENI MUZICALI*

**– A CAPPELLA –** termen în limba italiană, desemnând cântarea exclusiv vocală; a fost utilizat pentru a face diferența între lucrările şi stilul de cântare specific Renaşterii muzicale şi stilul concertato din perioada Barocului muzical. Dacă, la început, termenul avea în vedere doar muzica sacră, exemplul concludent fiind cântul gregorian, cu timpul maniera de cântare a desemnat şi lucrări din sfera muzicii laice – madrigalul, de pildă.

**– AGNUS DEI –** vezi **MISSA**

**– ALLEMANDE –** termenul, de origine franceză, cu variante allemanda, almain, alman, desemnează un dans ce figurează primul în succesiunea mişcărilor suitei instrumentale baroce, uneori putând fi anunțat de un scurt preludiu.

Metrul binar şi mişcarea lentă, moderată, preferată de compozitorii germani ai secolului XVIII pot avea tonuri grave; varianta italiană a allemandei s-a încadrat – în concepția lui Corelli – într-o varietate de tempo-uri de la allegro la presto. Ulterior, la finele secolului XVIII şi în plin romantism muzical, unii compozitori, între care Carl Maria von Weber, au reconfigurat acest dans în metru ternar, făcând din el o posibilă anticipare a valsului.

**– ALT –** întâlnit în partituri şi ca *alto*, derivat de la termenul latin „altus", însemnând înalt – voce care în polifonia primitivă era cea mai înaltă, ea evoluând deasupra tenorului; ulterior a devenit corespondentul vocii feminine grave, de deasupra tenorului, dar plasată între tenor şi discant (sopran); de asemenea, voce feminină în registrul imediat inferior vocii de sopran, aşa cum apare în lucrările vocale sau corale pentru voci egale (feminine) sau în scriitura pentru cor mixt. O altă denumire sub care poate fi întâlnită este vocea de *mezzosoprană* sau de *contralto*. În privința vocii bărbăteşti similare celei de alto feminin, aceasta este *Contratenor* şi desemnează cel mai înalt registru al vocii bărbăteşti, numit şi „voce de cap", voce mult uzitată în teritoriile engleze în perioada secolelor XVI-XVII. Cu acelaşi termen pot fi denumite şi instrumente de diferite mărimi sau forme, având acelaşi ambitus cu vocea umană de alto, de exemplu, unele tipuri de flaut, clarinet, saxofon etc. De asemenea, viola, cel de-al doilea instrument în registrul înalt al familiei coardelor, este denumită cu acelaşi termen. Inclusiv cheia do pe linia a treia a portativului, specifică pentru aceste instrumente, se numeşte cheie de alto.

**– ANTIPHON –** răspuns la un psalm în cadrul misssei sau al slujbei de seară. Piesele muzicale concepute ca antiphon utilizează, de regulă, două formații corale ce interacționează prin fraze muzicale alternate; în această manieră se prezintă psalmii cântați de grupe alternative de interpreți. A fost introdus în practica creştină de către Ignatius din Antiochia în secolul I, stabilizarea lui în ritul bisericii latine datorându-se lui Ambrosie din Milan, care a şi alcătuit un prim *Antiphonar*. Cel aflat şi astăzi în cultul romano-catolic este datorat Papei Grigore cel Mare (590), fiind mult utilizat în tradiția muzicii anglicane, dar făcând parte şi din practica bisericii răsăritene.

– **ANTHEM –** compoziție imnică pe text religios în limba engleză, utilizat în serviciul sacru al Bisericii Anglicane. Are înțelesul de celebrare, multe asemenea piese fiind utilizate inclusiv în slujba de încoronare engleză.

– **ANTOLOGIE –** termen provenind din reunirea cuvintelor greceşti „antos" – floare şi „logos" – cuvânt, volum cuprinzând cele mai reprezentative creații muzicale, fie din repertoriul sacru, fie din cel profan. Inițial, scopul volumului a fost didactic, el adresându-se celor ce doreau să studieze sau amatorilor.

**– BALLATA –** terminologie diferită în partituri: ballatha, balletha, ballade (fr.), ballata (it.) **–** cântec dansat din repertoriul italienesc, extrem de popular în cea de-a doua jumătate a secolului XIV, foarte asemănător cu *virelais* – ul francez al aceleiaşi perioade; textul acestuia era de factură epică şi consta din trei strofe ce se încheiau toate cu acelaşi vers-refren; diferența față de alte forme de tip strofic o constituie faptul că deşi refrenul intervine după fiecare strofă, păstrând materialul melodic nealterat, textul diferă totuşi. În plus, primele două rânduri melodice ale fiecărei strofe erau calate pe acelaşi material melodic, în timp ce continuarea, ca şi refrenul, avea o cu totul altă turnură; în plus, refrenul putea fi încredințat corului sau mai multor interpreți, în timp ce strofele erau prin excelență solistice. Pentru fiecare strofă, tiparul era *A A B*. Deşi la început a fost monofon, *ballata* a devenit ulterior creație polifonă, la două sau trei voci. Între cei mai faimoşi compozitori de *ballate* poate fi citat numele lui Guillaume de Machaut (*ballate* la 3 voci, sopranul având text, iar tenorul şi *contratenorul*, fără text, fiind încredințate, probabil, unor instrumente) şi al lui Francesco Landini, din creația acestuia din urmă păstrându-se peste 140 de *ballate*. *Ballata* se întâlnea atât în repertoriul de curte, cât şi în cel popular. Exemplu strălucit al acestui gen în viziunea compozitorilor italieni este lucrarea *Io son un pellegrin* de Giovanni da Florentia (capitolul I, nr. 5); aici, influențele franceze pe care le-a suportat cântecul secular italian sunt evidente, forma piesei fiind extrem de apropiată, până la confundare, cu tipul de *virelai* francez: *A b b a A*.

– **BENEDICTUS –** vezi **MISSA**

**– BICINIUM** (pl. – *bicinia*) **–** în muzica Renaşterii şi apoi a epocii baroce desemnează o compoziție pentru două voci, destinată exclusiv scopurilor didactice. Termenul a fost utilizat pentru prima oară de Jan de Lublin într-unul din tratatele sale şi apoi s-a răspândit în toată Europa, mai ales legat de cântarea protestantă. Modelul a fost adoptat şi de Heinrich Glarean în *Dodecachordon* (1547), unul din tratatele de teorie a muzicii şi practică pedagogică ale Renaşterii. *Bicinium* (cunoscut în secolele XV-XVII şi sub numele de *diphonom*) reprezintă – în acelaşi timp – o metodă eficientă de învățare a contrapunctului, ca stadiu inițial, pregătitor pentru contrapunctul pe trei voci – *tricinium*.

**– CACCIA –** compoziție în stil polifon, cu imitație strictă din punct de vedere melodic sau ritmic, foarte apropiată de tipul canonului la două sau mai multe voci – *dux* sau *proposta*– pentru vocea cu rol de expunere şi *comes* sau *riposta* – pentru vocea însoțitoare, cea care realiza imitația.

– **CANTATA** – compoziție vocală cu acompaniament instrumental; se întâlneşte începând cu cea de-a doua jumătate a secolului XVII pentru a face distincția necesară față de lucrările pur instrumentale, numite Sonata. De regulă, este concepută într-o singură mişcare şi are la bază o scenă narativă, fiind construită la început prin recitativ şi arie; ulterior, odată cu apariția ariei da capo, forma va deveni mai complexă. Deşi apropiată de oratoriu ca surse de inspirație (biblică, mitologică, filosofică etc.), este diferită de acesta prin absența filonului dramatic. Reprezentanți: Giacomo Carissimi, Henry Purcell, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel ş.a.

– **CANON** – compoziție de factură contrapunctică utilizând o melodie şi imitațiile acesteia la intervale fixe la celelalte voci. Termenul – cu înțelesul de „lege", provine din limba greacă (*Kanon*). Cea mai timpurie formă de canon o reprezintă cea de tipul rondellus

şi datează din secolul XIII. În Italia, secolul XIV impune o formă specială de canon, intitulată caccia.

**– CANTUS FIRMUS** (termen latin; pl. „cantus firmi" sau „canti firmi"; în limba italiană, se utilizează şi termenul „canto fermo" cu pl. „canti fermi") – în muzică, termenul denumeşte o monodie fixă, ca bază preexistentă pentru compoziţii polifone. Cele mai timpurii lucrări pe două sau mai multe voci sunt axate pe cântul gregorian în ipostaza de cantus firmus; cu toate că termenul ca atare nu a fost utilizat înainte de secolul XIV, compoziţiile utilizate în ritul sacru şi realizate prin utilizarea unui cantus firmus fiind notate încă din secolul X, aşa cum stă mărturie tratatul *Musica enchiriadis*. Se poate constata, la nivelul trecerii timpului, o „migraţiune" a cantus firmus-ului la diverse voci: la început, la vocea superioară, apoi la cea inferioară, pentru ca – în cele din urmă – să se stabilizeze la nivelul vocii de tenor, valorile largi ale sunetelor fiind termen de referinţă pentru contrapunctul mai înflorit al celorlalte voci. *Cantus firmus* a fost prezent în multe din genurile sau formele muzicii practicate în Evul Mediu, purtând fie textul latin original, fie texte în diferite alte limbi. Nu doar cântul gregorian a devenit *cantus firmus*, ci chiar şi o serie de melodii seculare, cea mai celebră şi mai larg utilizată de compozitori fiind *L'homme arme*, cu cel puţin 40 de abordări, pornind cu prima sa prezenţă într-o missă de Josquin des Pres şi trecând sub semnătura altor reputaţi compozitori, inclusiv a creatorului oratoriului, Giovanno Carissimi. Utilizarea de cantus firmus drept bază a diverselor specii de contrapunct a făcut obiectul cunoscutullui tratat *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, metoda în sine de predare a contrapunctului fiind publicată de Girolamo Diruta încă din anul 1610.

**– CANZONA** – termenul provine din italienescul *canzone* (cu forma de plurat canzoni) şi este corespondentul altor termeni: canzonet, chanson, song, cancion etc. În creaţia italiană de secol XVI reprezintă o piesă instrumentală melodioasă, cu o cantabilitate de tip vocal; numită uneori canzona da sonar este considerată precursoare a sonatei.

**– CHANSON** – termen francez pentru „cântec", de regulă din perspectivă laică. A fost utilizat încă din Evul Mediu târziu şi Renaştere, cu precădere în forma sa polifonă pentru voci sau pentru voce şi instrumente. Aceeaşi accepţie a termenului se referă la forme fixe ca ballade, rondeau sau virelai, ceea ce implică o varietate de forme, deduse din sfera poeticii. Colecţiile de *chansons* purtau numele de *CHANSONNIER*.

**– CHORAL** – sau **Coral** – iniţial imn cântat de întreaga congregaţie în Biserica Luterană. Din cauză că era destinat a fi intonat inclusiv de către persoane fără o pregătire muzicală de specialitate, era foarte simplu şi uşor de reţinut, conceput într-o bază omofonă la patru voci şi izoritmică; ca formă are o structură strofică în care rima structurează acel cunoscut Barform german AAB.

**– CONCERTATO** – termen în circulaţie în barocul muzical timpuriu, cu referire la stilul prin care grupe de voci sau instrumente dialoghează deasupra unui *basso continuo*. Se cere făcută o distincţie între stilul *concertato* şi stilul *concerto*, ambele derivate din aceeaşi rădăcină ca semantică: astfel, în timp ce stilul concertato implică un contrast necesar între grupe opuse sau diferenţiate ca timbru ori densitate sonoră, stilul *concerto* are în vedere contrastul dintre întregul ansamblu şi grupul restrâns, numit *ripieno* sau *concertino*. Stilul s-a dezvoltat în decursul secolului XVI la Veneţia, mai ales prin Andrea şi Giovanni Gabrieli, care au beneficiat de acustica specială a catedralei *San Marco*, în care intervenţiile corale alternau, creând efecte stereofonice, totul în acompaniament de orgă sau de grup instrumental; din Veneţia, stilul s-a răspândit la început în toate regiunile de Nord ale Italiei, iar apoi în ţinuturile germane. În ceea ce priveşte strict practica interpretării corale, stilul *concertato* poartă numele de *cori spezzati*.

**– CREDO –** vezi **MISSA**

**– COURANTE –** termen derivat din limba franceză; se întâlneşte şi sub forma *coranto* sau *corrente* **–** dans de curte, în măsură ternară, cu o curgere ritmică nestăvilită, de regulă în mişcare rapidă, înrudit cu *gagliarda*; datează din secolul XVI, la mijlocul secolului următor intrând în succesiunea dansurilor suitei baroce ca al doilea dans: *allemande* – *courante* – *sarabande* – *gigue*, tema sa fiind, de regulă înrudită cu cea a primei secţiuni a suitei. Din secolul XVII s-au distins două tipuri fundamentale de courante: rapidă, de tip italian, în măsuri ternare: 3/8, 3/4, şi cea de tip francez, mai reţinută ca mişcare şi expresie, tot în măsură ternară, dar 3/2 sau 6/4, preţuită la curtea lui Ludovic XIV.

**– DUET –** termenul poate fi întâlnit în partituri şi sub formele: *Duetto* (it.), *Duo* (fr.), *Duett* sau *Duo* (germ.), *Duet* (engl.) – compoziţie pentru doi interpreţi, cu sau fără acompaniament, în care ambii solişti au importanţă egală; la origine era o formă de contrapunct exclusiv solistic, numită bicinium sau diphonom (secolele XV-XVII). Termenul are în vedere în primul rând vocea umană, pentru instrumente utilizându-se termenul de „duo"; aceasta se poate vedea şi în multitudinea de duete de sine stătătoare ce vizează fie dimensiuni de mare amploare, mergând până la cantate sau arii de concert în secolele XVII-XVIII, fie duetele din operă de dimensiuni variabile, fie creaţia de lied în culturile muzicale

**– EVENING CANTICLE –** cântare religioasă specifică pentru repertoriul rugăciunilor de seară.

**– FAUXBOURDON** – ortografiat şi faux bourdon, provine, ca termen, din alăturarea cuvintelor „faux" – însemnând fals în limba franceză şi „bourdon" – bas. Reprezintă o tehnică de armonizare utilizată în Evul Mediu şi Renaştere, cu precădere de şcoala burgundă, cu exponentul ei de seamă Guillaume Dufay, care este considerat chiar inventator al tehnicii. De altfel, primul exemplu de tehnică fauxbourdon transpare dintr-un manuscris păstrat în Bologna, în care regăsim şi o lucrare semnată de Dufay şi datată aproximativ la 1430. Paralelismul subînţeles al vocilor avea drept scop înţelegerea în cât mai bune condiţiuni a textului liturgic. Cea mai simplă formulă de fauxbourdon avea trei voci, iar pentru evitarea monotoniei se uzitau, din când în când, fie scurte momente cadenţiale la bas, fie scurte momente de înfloriturі la una din celelalte voci.

**– FROTTOLA –** tip de cântec italienesc, foarte popular la graniţa secolelor XV-XVI, considerat predecesor al madrigalului. La rândul ei provenind din *ballata* secolelor XIV-XV, „vârful" creaţiei de frottola se regăseşte între graniţele temporale 1470-1530, după care a fost definitiv înlocuit de madrigal. De regulă, se prezintă ca o compoziţie la trei sau patru voci, melodia fiind destinată celei mai înalte dintre ele; putea uza inclusiv de acompaniament instrumental. Frottola preferă structuri omofone, ritmuri repetitive şi dezvoltă o armonie de tip funcţional. Mulţi compozitori au abordat frottola; între aceştia se remarcă Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara şi – chiar dacă nu a făcut-o în mod manifest – Josquin în lucrările intitulate *Scaramella* şi *El Grillo*.

**– GIGUE –** numit şi ***GIGA*** este un dans baroc în metru ternar, având ca unitate de măsură şaisprezecimea sau optimea; de regulă, textura este contrapunctică. S-a cristalizat sub forma dansului final din suita instrumentală barocă.

**– HIMNO –** vezi **Imn**

**– IMN** – termen întâlnit şi ca *hymn*, provenind din grecescul *hymnos* – cântare religioasă bazată de regulă pe texte sacre – rugăciune – sau slavă adresată Divinităţii, unui conducător, unui erou sau unei idei. Unul dintre cei mai cunoscuţi imnologi ai antichităţii a fost Efrem (Ephraim) sirianul (din Siria), care a trăit în secolul IV; la două secole distanţă se impune numele lui Roman Melodul.

Evoluţia imnului s-a făcut pe două mari magistrale: pe de-o parte, cântarea creştină, în care cele mai vechi imnuri latine au ca model creaţia de gen grecească şi siriană, iar pe de altă

parte, filiera cântului ebraic. În această din urmă direcție, între cele mai vechi forme de cântare se impune imnul liturgic ebraic – „*piyyut*” (plural: *piyyutim*). Accentul se pune pe latura poetică, cu tratarea silabică a textului (uneori isosilabic, alteori cu număr variabil de silabe), după model bizantin; ulterior, aceste imnuri au adoptat metrul şi sistemul de rime arab, respectând chiar şi ideea de „proză rimată şi ritmată”.

În sfera muzicii creştine, cel mai important autor de imnuri latine este considerat Ambrosie, episcop al Milanului (340-397), ale cărui creații au rămas, timp de secole, model pentru imnurile cântate în cadrul serviciului religios în bisericile catolice; există, totuşi, unele opinii conform cărora respectivele creații, utilizate în cântările din catedrala milaneză, sunt secvente morții lui Ambrozie.

Practicat în cultul catolic pe modelul imnului ambrozian, construit şi prelucrat în baza alternanței între secțiunile solistice şi cele corale, imnul va atinge – în secolul XVIII – dimensiunile unor veritabile cantate. În biserica ortodoxă, imnul cunoaşte forme fixe, strofice de tipul troparelor sau al condacelor.

Curgerea melodică fiind menită să reliefeze, dar şi să dea o altă colorație scandării, alternării silabelor accentuate şi neaccentuate ale textului latin, modelele structural-formale ale cântării imnice sunt diverse şi se raportează la strofa-model, pe a cărei osatură se cântau strofele secvente; inclusiv lungimea imnurilor era variabilă, în funcție de mărimea textului poetic. Încheierea se făcea pe sunetul finalis al modului respectiv, iar textul propriu cadențării finale era constituit dintr-un unic cuvânt – ***AMEN***. Deoarece în practică s-a impus, cu timpul, o structurare melodico-poetică de tipul a patru fraze diferite între ele, suita acestora – *A B C D* – este cunoscută şi sub numele de „formulă imnică”.

În secolul XVI, odată cu răspândirea şi impunerea ideilor Reformei prin care latina era înlocuită cu limba țării respective, apare o impresionantă producție de noi imnuri, centrate pe cuvântul cântat cu o altă bază muzicală, fie aceasta în legătură cu vechile formule imnice bisericeşti, fie cu împrumuturi din repertoriul laic, fie creații originale.

O formă particulară a cântării imnice de astăzi o constituie aşa-numitele imnuri-gospel, creații în care ritmul are o pondere apreciabilă, bazele acestui repertoriu putând fi identificate în cântecele spirituale ale afro-americanilor, cu pătrundere rapidă în rândul tineretului, mai ales începând cu ultimul pătrar al secolului XIX; aceste imnuri sunt un veritabil receptacol, permițând identificarea celor mai diverse influențe: blues, jazz, rhytm and blues, soul etc.

**– JUBILATE –** jubilius, sau alleluia – cântec de laudă provenit din practica sinagogală în care îndemnul „*Halelu*” însemna „*Lăudați*” şi avea în vedere Divinitatea; deoarece era interzisă rostirea numelui, acesta se înlocuia cu silaba *Ya*, astfel că formula completă era „*Halelu Ya – Lăudați pe Domnul!”* Are un caracter melismatic evident şi presupune cântarea sa de către profesionişti. A fost preluat în riturile creştine. Vocalizele extrem de bogate centrate pe text minim îi conferă o grandoare aparte, cu exaltarea extremă a sentimentului religios.

**– KYRIE –** vezi **MISSA**

**– MADRIGAL –** cu origine în *frottola* italiană, influențat de motet, dar şi de *chanson*-ul francez al Renaşterii, madrigalul este o lucrare pe două sau mai multe voci, având la bază text laic, de regulă în limba italiană; a „înflorit” mai ales în creația celei de-a doua jumătăți de secol XVI, evoluând treptat, de la articularea sa primară (secolele XIII-XIV) pe doar două şi trei voci a cappella sau cu instrumente ce dublează liniile melodice către variante tot mai complexe ca scriitură contrapunctică. Secolul XVII îl aduce în penumbră, o dată cu afirmarea operei, a cantatei şi a dialogului. Ca formă, muzica urmează îndeaproape tiparul textului poetic în care terținele (strofe) alternau cu o riturnelă scurtă, de doar două versuri. Nu de puține ori, creațiile erau axate pe versuri valoroase, semnate de Petrarca sau Tasso; „teoria afectelor” este perfect ilustrată aici, sensurile textului fiind exploatate prin direcționarea vocilor, intenții onomatopeice, configurații ritmice etc. Melodica şi ritmica sunt în continuu

proces de şlefuire şi potenţare reciprocă în direcţia inventivităţii, favorizând astfel îndrăzneli contrapunctice, cadenţe interioare sau finale din ce în ce mai rafinate.

Prima carte de madrigale, aparţinând lui Philippe Verdelot, apare la Veneţia, în 1533; succesul ei determină circulaţia rapidă a pieselor pe întreg cuprinsul european, şcoala engleză distingându-se prin cultivarea genului şi după ce Europa continentală îl părăseşte. Ceea ce distinge madrigalul de alte creaţii este calitatea acestuia de a implica expresivitatea muzicii corespunzătoare expresivităţii cuvântului, conform cu teoria „afectelor"; aplicarea aceastei teorii a „afectelor" devine practică obligatorie în madrigale, sensurile textului fiind exploatate prin direcţionări ale vocilor, intenţii onomatopeice, configuraţii ritmice etc. Astfel, ideea de *cer* conduce la mersuri ascendente, cea de *râs* conduce la formulări rapide, iar cea de *suspin* sau *moarte* – la glisări pe sunete mai joase.

Se distinge ca importantă formă a polifoniei vocale încă la nivelul secolului XIV. Originea termenului poate fi căutată în variatele explicaţii oferite de istoria muzicii: *mandriali* – poem păstoresc, *matricale* – cântec ţărănesc în limba maternă sau *madriale* – imn adresat Sfintei Fecioare. *Ars Nova* italiană îl impune ca pe o compoziţie în două sau trei secţiuni. Caracteristica de bază este aceea că vocile superioare cântă „înflorit", în valori scurte (aşa-numita „scriitură neagră"), în vreme ce vocile inferioare, adeseori înlocuite prin instrumente, evoluează în valori largi („scriitură albă").

Planul formal al madrigalului constă în două sau trei strofe de câte trei versuri fiecare, având în final o strofă de doar două versuri, numită *ritornello*. De regulă, materialul muzical utilizat pentru strofe este identic, în timp ce pentru *ritornello* este diferit. Sunt utilizate în mod frecvent imitaţiile şi un fel special de libertate ritmică. De regulă, s-a impus ca o creaţie corală laică *a cappella*, de factură polifonă, pentru trei, patru sau cinci voci.; axat pe text italian şi înţeles de cei cărora li se adresa, madrigalul cunoaşte o largă răspândire, inclusiv dincolo de graniţele statelor italiene, înflorind în perimetrul şcolii franco-flamande, dar neocolind ţinuturile germanice şi nici teritoriile engleze. Dintre compozitori se disting în secolul XIV Jacopo da Bologna, Francesco Landino, iar mai târziu Orlando di Lasso, G.P. da Palestrina, Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa, Hans Leo Hassler, William Byrd, Th. Morley etc. Privite în raport cu acumulările aduse de diferitele şcoli muzicale în decursul vremii, melodica şi ritmica sunt în continuu proces de şlefuire şi potenţare reciprocă în direcţia inventivităţii, favorizând astfel îndrăzneli contrapunctice, cadenţe interioare sau finale din ce în ce mai rafinate.

*Nel mezzo* de Giovanni da Florentia constituie un exemplu aparte de madrigal la 11 voci din care în temele de studiu a fost prezentat un fragment la două voci (capitolul I, nr.19); forma generală a lucrării este *a a a b b*.

**– MAGNIFICAT** – potrivit terminologiei provenite din latină – cântec de slavă, pentru mai multe voci, cu tratare polifonă strictă, centrat chiar pe acest cuvânt; este, în acelaşi timp, punct culminant al missei, atât în Renaştere, cât şi în Baroc. *Magnificat* de J.S. Bach este un exemplu celebru în acest caz, el având forma unei cantate.

**– MENUET –** numit şi *minuetto* **–** gen muzical provenind din muzica de dans; cercetătorii avansează ideea unor paşi mărunţi (pas meniu) şi a provinciei Poitou. Are pulsaţie ternară şi metru binar. Din secolul XVI se impune în structura adiacentă celor patru părţi ale suitei, având uneori şi o replică, o variantă mai puţin dificilă din punct de vedere tehnic: menuetul secund (Minuetto II). Pentru că se raportează în mod direct la structura sa dansantă originară, respectă atât principiul cvadraturii, cât şi pe cel al unor formule cadenţiale, de regulă pe tonică, numite de unii autori „reverenţe". Cele două părţi ale formei sale iniţiale se cântă, de regulă, cu repetarea fiecăreia, pe tiparul *A A B B*. Un exemplu clasic în această privinţă îl putem detaşa din celebrul *Album pentru Anna Magdalena Bach* al lui Johann Sebastian Bach.

Jean Baptiste Lully transformă momentul în dans de curte, simbol al eleganței curții de la Versailles a regelui „Soare", fie ca dans de sine stătător, fie inclus în opere sau în opera-balet. Ulterior, în clasicism, când va intra în structura cvadripartită a sonatelor sau a simfoniilor clasice ca parte a treia, menuetul va propune o formă ternară, *A A B B A* (coda), secțiunea mediană fiind cunoscută şi sub numele de *trio* (uneori şi cu *trio II*), potrivit formației instrumentale reduse căreia îi era destinată.

**– MISSA –** întâlnim şi altă terminologie: messe (fr.), Messe (germ.), Mass (engl.), messa (it.), misa (sp.); misa reprezintă secțiunea centrală a ceremonialului liturgic creştin; termenul provine din latinescul „dimissio", care înseamnă „încheiere, trimitere" şi este direct legat de invitația adresată credincioşilor la sfârşitul *ordinarium*-ului liturghiei „Ite, missa est".

Concepută în directă legătură cu ritul căreia îi aparține, pe lângă missa catolică, oficiată în limba latină, iar în unele țări din vestul Europei în limba națională, există *missa bizantină* (glagolitică, ortodoxă, numită şi liturghie cu doar trei secțiuni – binecuvântarea de către preot a darurilor, liturghia celor chemați spre a fi inițiați şi liturghia credincioşilor), oficiată în limba slavonă, dar şi în limbile naționale ale statelor din nord-estul sau sud-estul european, şi missa coptă, oficiată în limba coptă, a egiptenilor creştinați.

Oficiată pe întreg parcursul anului liturgic, missa romano-catolică poate avea nu mai puțin de 15 episoade articulate tripartit, încredințate corului sau soliştilor, cu secțiuni cântate sau recitate. Deşi la început cântările puteau fi intonate şi de enoriaşi, multe texte atestând nivelul secolului VII, trei secole mai târziu, pe măsura creşterii complexității cadrului formal, dar şi a tratării muzicale, cu dificultăți de ordinul tehnicii vocale, s-a optat pentru interpretarea ei doar de către oficiant şi cor. Utilizarea unui cantus firmus preluat din cântările gregoriene ca bază a missei i-a conferit acesteia unitate şi caracter ciclic. Cele cinci părți fixe ale missei au caracter obligatoriu pentru tot timpul anului (numite *ordinarium*), interpretate de corul respectivului lăcaş sacru – *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus şi Benedictus*, *Agnus Dei*. Părțile nefixe, variabile, care pot interveni în funcție de anumite evenimente (*proprium*), sunt încredințate atât corului, cât şi oficiantului sau congregației; între părțile variabile se numără *Introitus*, *Gratia*, *Gradual*, *Evanghelia*, *Offertorium* etc.

Este încetățenită de secole practica de a compune *Ordinariul* missei, multe dintre lucrări fiind închinate unei personalități religioase sau laice; unele dintre lucrări, deşi create pentru cult, se axează pe cunoscute cântece lumeşti. Această practică a debutat şi s-a încetățenit în muzica secolelor XV-XVI, a cărei literatură abundă în astfel de exemple, concludentă fiind binecunoscuta melodie *L'Homme arme*, utilizată drept *cantus firmus* de mai toți compozitorii importanți până la Palestrina. În ceea ce priveşte textul missei, acesta este întotdeauna în limba latină.

*Kyrie eleison* – sunt cuvintele cu care, încă din secolul IV, debuta missa, – cuvinte greceşti ce înseamnă „Doamne miluieşte". Două secole mai târziu, acestei invocații i se va adăuga şi *Christe eleison*, în acest fel articularea formală devenind ternară, simetrică: *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*, definită şi prin caracter, secțiunea centrală fiind de factură lirică. Nu este singura modificare: în missa romano-catolică, uneori termenul *eleison* a fost înlocuit cu *miserere nobis* – locuțiune cu acelaşi înțeles. Din punct de vedere muzical, fragmentul construit pe *miserere nobis* şi care se regăseşte mai ales în ultima parte a missei se repetă asemenea unei litanii.

*Gloria* este centrată pe lauda: „Gloria in excelsis Deo" şi redă – potrivit textelor patristice – cântarea de slavă a îngerilor, reflectare a bucuriei întregului univers. Este exclusă din missa pentru defuncți. Are structură muzicală liberă, de factură polifonă.

*Credo* – „credo in unul Deum", secțiune centrală a missei – sintetizează adevărurile cuprinse în „Crez", aşa cum au fost ele formulate încă din secolul IV; după intonarea

propoziției inițiale de către solist şi repetarea crezului în tratare polifonă la grupele corale ce vor fuziona în final.

*Sanctus şi Benedictus* – penultima parte a Ordinarium-ului missei – întăreşte afirmările de slăvire a Domnului, textul fiind minim, centrat pe repetarea „sanctus" şi, respectiv, „benedictus". Din punct de vedere melodic, este bogat melismatică; în *Sanctus* este integrat, cu acelaşi sens de slăvire, şi *Osana*, stilul fugat de tratare fiind preferat.

*Agnus Dei* reprezintă finalul missei romano-catolice aşa cum a fost instituit încă din secolul VII şi se centrează pe un verset din Evanghelia după Ioan, verset ce debutează cu sintagma „Agnus Dei" (Mielul lui Dumnezeu), ca simbol al jertfei. Caracterul este preponderent silabic.

În missa celebrată pentru cei plecați dintre vii, „pro defunctis", numită şi *Requiem*, o secvență celebră este *Dies Irae*, cu structurare internă tripartită de tipul A B C.

Jacob Obrecht ilustrează în *Missa Sine Nomine* preferința sa pentru repere ciclice, în sensul că atât pentru începutul propriu-zis al missei, cât şi pentru începutul aproape tuturor părților acesteia foloseşte un singur motiv generator; acest motiv este deosebit de pregnant, aşa cum se poate vedea şi din exemplul ales: *Agnus Dei II* din *Missa Sine Nomine* (Capitolul I).

În *Missa Mente tota*, Antoine de Fevin (capitolul I), maestru al clarității şi simplității declarate ca principiu de creație, utilizează calea de reducere a numărului obişnuit de voci de la patru la doar două pentru cel de-al doilea *Agnus Dei*. Deşi reprezintă o piatră de încercare atât pentru virtuozitatea compozitorului, cât şi pentru formația corală care îl interpretează pe ideea realizării omogenizării vocilor, a fost una din metodele componistice mult utilizate de Fevin în lucrările sale sacre.

Un exemplu edificator îl reprezintă – pentru arta vocală a Renaşterii – Missa *Pange Lingua*, semnată de Josquin des Pres, lucrare cu o muzică expresivă, elocventă, pliată textului al cărui mesaj este chemată să-l transmită. Compusă aproximativ la 1515, este cantonată între două epoci; deşi poartă marca Evului Mediu, prin energia sa telurică şi subtilitatea ritmică, missa lărgeşte orizontul către umanismul Renaşterii: echilibru, sentiment, participare. Veritabil cântec de lebădă al compozitorului, această missă a fost dedicată Sărbătoririi Creatorului; numele este inspirat din imnul *Pange lingua*, cântat în manieră procesională; valențele meditative ale acestui cânt gregorian în mi frigian, datând din secolul XII, sunt intens exploatate de compozitor care edifică toate momentele missei – concepute la patru voci – pe această unică temă generatoare. *Benedictus* face excepție, fiind singura articulare pe două voci, un dialog între tenor şi bas; în ciuda acestei minime participări vocale, plenitudinea expresiei o recomandă ca realizare de aceeaşi intensă expresivitate cu celelalte momente ale missei.

**– MOTET –** termenul provine fie de la latinescul *movere* cu înțelesul *a mişca/a se mişca*, fie din franceza veche: *mot* cu înțelesul de *cuvânt*, *rostire*, *exprimare*, *fluență verbală*; în latina medievală se întrebuința forma *moctetum*. Indiferent de proveniența termenului, motetul indică o lucrare muzicală cu mai multe secțiuni, în care în prim planul atenției se află mişcarea diferențiată a unor voci cu raportare la vocea principală.

Provenit din practica primar contrapunctică, respectiv din *organum*, motetul impune sobrietatea cântului gregorian, pe text latin, cu ritmul dictat de prozodie. A fost cultivat cu precădere în secolele XIII-XVI, fiind adresat de regulă unui cerc format din oameni educați, capabili să discearnă arta rafinată a compozitorilor; cu trecerea timpului, motetelor religioase li s-a adăugat un corpus de motete laice, în al căror text au pătruns inclusiv limbi naționale; din rațiuni de inteligibilitate, *cantus firmus* şi una sau mai multe linii vocale puteau fi redate instrumental. Totodată, în practica muzicală a secolelor XIV-XV se impune motetul izoritmic, în paralel cu părăsirea formulelor derivate din cântarea gregoriană.

Motetul este o formă polifonă centrată pe text latin de factură sacră; debutează şi se construieşte prin alegerea de către compozitor a unei sintagme învestite în plan muzical cu importanţă motivică; rezultă, prin suprapuneri succesive de voci, un eşafodaj contrapunctic în care se distinge circulaţia motivului la toate vocile. S-a afirmat încă din perioada Şcolii de la Notre-Dame, perioadă în care expunerea principală revenea vocii celei mai grave, numite *tenor*, voce care îşi menţinea propriul text, chiar dacă deasupra lui celelalte voci erau purtătoare ale altor texte, uneori chiar în limbi diferite.Iniţial doar vocal, motetul devine o compoziţie vocal-instrumentală, mari creatori abordându-l şi amplificându-i numărul de voci: Guillaume de Machault, John Dunstable, Ockeghem sau Obrecht. Domină creaţiile muzicale ale secolului XVI, figuri centrale fiind Orlando di Lasso (Lassus, Roland), Andrea şi Giovanni Gabrielli, G. P. da Palestrina, G.L. da Vittoria,W.Byrd ş.a.; la nivelul secolelor XVII-XVIII, asistăm la crearea unor veritabile şcoli de compoziţie ce propun construcţii polifonice savante: H.Purcell, G.B. Lully, J.S. Bach. Fux şi chiar W.A. Mozart.

**„Ave verum”** (capitolul I, nr.1) – primele două cuvinte (ca prescurtare a formulării „ave verum corpus/natum da Maria Virgine”) ale unui imn eucharistic atribuit papei Innocenţiu VI (secolul XIV), bazat pe un text meditativ, privind credinţa în reala prezenţă a lui Isus, născut din Fecioara Maria; textul se află în manuscrisele abaţiei Reichenau, pe malul lacului Constance (Elveţia); începând cu secolul XIV, întregul Ev Mediu marchează apelul compozitorilor la acest imn, ca parte muzicală a liturghiei catolice. Astfel, pe lângă Josquin des Pres sau alţi compozitori ai Europei continentale, imnul poate fi regăsit şi în creaţia lui William Byrd sau *Sir* Edward Elgar. Exemple mai recente, dar la fel de cunoscute sunt *Ave Verum Corpus* din creaţia mozartiană (1791) cu pandantul *Mozartiana* de P. I. Ceaikovski sau o secţiune a operei *Dialogul carmelitelor* de Fr. Poulenc (sec. XX). Această secţiune de motet pune în lumină jocul imitativ liber în care se pot observa indici de tratare variată a unui incipit melodic prezent la vocea superioară; este vorba despre un mers de cvartă direcţionat treptat descendent.

**„ Per illud ave prolatum”** (capitolul I, nr. 3**) –** secţiune de motet ce intervine în missa catolică, având rol de onorare a Sfintei Fecioare Maria: *Benedica es, caelorum regina (binecuvântată este regina cerurilor)*; în creaţia lui Josquin des Pres, prin această pagină celebră de motet polifonic se marchează un necesar şi de efect contrast sonor obţinut între articularea corală pe 6 voci din debutul şi finalul secţiunii *Benedica es, caelorum regina* şi partea ei mediană, construită pe doar două voci pe versurile *Per illud ave prolatum et tuum responsum gratum est ex te Verbum incarnatum, quo salvantu omnia (Prin proclamarea lui „Ave” şi răspunsul tău de graţie Cuvântul s-a încarnat din tine pentru a ne aduce tuturor salvarea)*. Acest „joc” al texturii muzicale este menit să „lumineze” afirmaţia conţinută în vers, contribuind la exaltarea sentimentelor de recunoştinţă ale credincioşilor faţă de Sfânta Fecioară. Se poate lesne observa tipul de polifonie utilizată de compozitor: imitaţie strictă a două incipite ritmico-melodice, jocul registrelor în tratarea celui de-al doilea motiv, ca şi arcuirea condusă spre precipitarea mişcării către finalul piesei.

**„Nuper rosarum flores”** (capitolul I, nr. 9) – deşi acest motet – considerat cea mai cunoscută creaţie a lui Guillaume Dufay – este conceput pe patru voci, în interiorul său există posibilitatea decelării unor fragmente la doar două voci, ca oaze de expresivitate. Compus pentru un eveniment foarte special – avem în vedere inaugurarea catedralei din Florenţa, la 1438 – motetul reprezintă ofranda pe care compozitorul o aduce acestui act de cultură; fiind o metodă obişnuită prin care oamenii de artă îşi aduceau tributul de trăire, crearea motetului a avut ca prim act alegerea unui text rafinat, capabil să exprime devoţiunea, şi abia apoi, în pasul următor, a unei muzici capabile să exprime importanţa evenimentului. Ca şi alte lucrări de esenţă sacră ale perioadei pe care o reprezintă – respectiv Era medievală – motetul *Nuper Rosarum Flores* se edifică pe un material muzical preexistent; Dufay a optat pentru cele

14 note ale unui cânt gregorian utilizat în multe liturghii ca expresie a unei dedicații speciale făcute unui anume lăcaş sacru (respectiv biserică, catedrală), cânt ce este purtătorul versului „terribilis est locus iste" („acest loc este sublim", „acest loc sublim este inspirat ales", „sublimă inspirația alegerii acestui loc"). Alegerea acestui incipit a fost considerată de toți comentatorii operei lui Duffay ca opțiune optimă, dat fiind că el marchează – asemenea unei ofrande cu valoare de simbol – un opus dedicat unei minuni arhitecturale semnate Brunelleschi, capodoperă menită să înfrunte secolele şi să sporească valoarea actului liturgic.

– **OFFERTORIUM** – termen identic cu latinescul „offertorium" – desemnează o scurtă intervenție vocală sau instrumentală, legată de practica de cult, de regulă cu sensul de a sublinia momentul consacrării darurilor.

**– OPERA –** gen muzical complex, sincretic, creat în baza unui libret literar şi destinat reprezentării scenice. Pe lângă orchestră sau grup instrumental, partitura operei poate prevedea soliști vocali, cor sau grup coral, corp de balet şi soliști balerini. Deşi uneori se utilizează şi prezentarea operei în concert, fără costume, lumini sau mişcare scenică, reprezentațiile de operă, în spații adecvate, au în vedere decor, costume, machiaj, lumini, mişcare scenică, corp de balet sau soliști ai acestuia. Ca lucrare muzicală, este construită din numere, începând cu uvertura (preludiu, prolog) şi continuând cu arii, recitative duete, sau momente încredințate mai multor voci, toate cu acompaniament de orchestră.

A apărut în Renaştere, în cadrul *Cameratei florentine* şi s-a dezvoltat în toate marile culturi muzicale europene ca urmare a dorinței de reînviere a idealului sincretic al spectacolului, pe modelul antichității eline. Datorată lui Jacopo Peri şi Ottavio Rinuccini, prima operă este centrată pe legende orfice: *Euridice*, spectacol cu mai multe personaje care declamă, cântă şi dansează într-un cadru scenic creat special pentru această reprezentație; formația instrumentală acompaniatoare avea un număr redus de instrumente, apariția operei impunând supremația monodiei acompaniate.Claudio Monteverdi se impune ca figură emblematică pentru creatorii de operă de la începutul secolului XVI, *Orfeu* (1607) şi apoi *Încoronarea Popeei* (1643) fiind lucrări de referință ale genului.

Compozitori reprezentativi pentru acest nou gen: Giulio Caccini (Italia), Jean Baptiste Lully (Franța, creator al *operei-balet* la curtea lui Ludovic XIV), Henry Purcell (Anglia). Se diversifică tot mai mult paleta bazei literare, alături de subiecte mitologice sau alegorice apărând drame sau comedii datorate unor autori celebri sau la modă,

Anul 1752 semnează actul de naştere al operei „buffa", prin reprezentarea la Paris a lucrării lui Pergolesi *La serva padrona*, în fapt un „*intermezzo*" asemenea altor momente de acest gen plasate în pauza dintre actele operelor „*seria*".

După clasicismul vienez cu creațiile exponențiale ale lui W.A.Mozart, romantismul, apoi şcolile naționale vor da genului o strălucire aparte.

**– ORATORIU –** terminologia impune latinescul *oratorium* – spațiu destinat rugăciunii – lucrare vocal-simfonică de ample dimensiuni, în mai multe părți, edificată în baza unui text dramatic, de sorginte religioasă, inspirat din mitologie sau bazat pe creații literare ori folclorice. Poate avea sau nu soliști şi se prezintă exclusiv în concert. Din cauza încărcăturii dramatice, a dimensiunilor aparatului vocal-orchestral şi a soliştilor, ca şi prin proporțiile sale, oratoriul a fost de multe ori considerat „operă în concert" (față de operă lipsindu-i cadrul scenografic şi mişcarea).

Provenind din misterele medievale foarte prezente în viața muzicală europeană a secolului XVI, oratoriul are un strălucit reprezentant în E.Cavalieri, considerat promotorul genului prin lucrarea *La representatione de anima e di corpo*; potrivit ascendenței sale, în această perioadă, oratoriul păstrează încă montare şi costume. Şi alți compozitori concură la stabilirea reperelor formale ale genului: G.Carissimi introduce recitatorul, prin ale cărui intervenții se narează acțiunea, iar Alessandro Scarlatti dinamizează corpul muzical

propriu-zis prin alternarea judicioasă a recitativelor (care câştigă din ce în ce mai mult teren) şi a ariilor. Oratoriul este cultivat în creaţia multor compozitori începând cu perioada secolelor XVII-XVIII: Heinrich Schutz, G.Ph. Telemann, G. F. Haendel, dar şi în clasicism (J.Haydn) sau romantism (F.Mendelssohn-Bartholdy), fiind – şi în zilele noastre – prezent în preocupările compozitorilor.

**– QUODLIBET –** termen latin, „ceea ce place" – compoziţie de tip mozaicat, alcătuită din fragmente ale unor lucrări celebre, alese în baza circulaţiei lor şi a preţuirii de care se bucură în rândul auditorilor.

**– RICERCAR –** întâlnit şi ca *ricerchar* sau *ricercare*, termenul provine din limba italiană: „ricercare" – a încerca/căuta/investiga, formă instrumentală de factură polifonă în construcţie liberă, pe tehnica motetului, prin imitaţie de motiv-model; se distinge prin varietate tematică, deoarece într-un ricercar există, de regulă, cel puţin trei sau şapte asemenea construcţii model care traversează registrele, demonstrând astfel caracteristicile sonore ale diverselor instrumente şi promovând maxima tehnicitate sau expresivitate. Foarte răspândit la nivelul secolelor XVI-XVII şi intrat în repertorii pentru luth, orgă sau diverse combinaţii instrumentale, sub forma unor culegeri de piese sau tabulaturi ce conţin fie doar *ricercari* fie şi *ricercari*, alături de alte piese. În secolul XVI, Girolamo Cavazzoni şi Andrea Gabrielli sunt autori prolifici de *ricercari*, locul lor fiind luat, un secol mai târziu, de J.Pachelbel şi D. Buxtehude.

Fiind prin excelenţă o formă de sever contrapunct expozitiv, va contribui în mare măsură – prin *fuga ricercata*, care avea un număr redus de teme – la cristalizarea formei de fugă, exponenţială pentru barocul muzical. Neglijată în clasicism sau în întregul veac romantic, fuga reînvie în secolul XX prin lucrări tributare neoclasicismului.

**– RONDEAU –** poate fi întâlnit în partituri şi sub forma *ronda* (it.) sau *ronde*, – derivat din muzica de dans, mai precis dintr-un dans francez evoluând în cerc, dar putând avea şi text de factură lirică. Ca formă muzicală, stabilit la mijlocul secolului XIII, instituie alternanţa între repetare (refren) şi variaţie (cuplete), acestea din urmă putând fi centrate pe una sau mai multe idei muzicale.

Refrenul se constituie ca având funcţie tematică; alternanţa cu strofele exprimă principiul permanentei raportări la un reper expus iniţial, asemenea relativei îndepărtări de „centru" şi crearea unui „suspans" menit să favorizeze tensiuni a căror detentă cere revenirea la reperul iniţial: refrenul devine astfel singura secvenţă cu funcţionalitate stabilă.

Tot în secolul XIII, trubadurii promovează un tip special de rondeau, numit *rondet de carole*, în care cântecul iniţial este urmat de secvenţe dansante; alternanţa se stabileşte fie între cântece şi dansuri, fie între participarea solistică şi ansamblu: în toate lucrările de această factură există o strânsă legătură între structura poetică şi cea muzicală, cea de-a doua fiind – practic – o consecinţă a celei dintâi.

Dacă, în secolele XIV-XV, rondoul este cultivat cu precădere în formule polifone (Adam de la Halle, Guillaume de Machault), compozitori ca Francois Couperin, Jean-Baptiste Lully şi Jean-Philippe Rameau preiau forma pentru lucrări exclusiv instrumentale, iar Rameau le introduce inclusiv în operă. Se preferă formula *A B A C A B A* sau structuri mai dezvoltate, inclusiv în alte ambiente tonale sau modale, de aşa manieră ca ultimul refren să revină în tonalitatea iniţială.

De la formele primare de rondo, clasicismul a impus forme din ce în ce mai elaborate, atât în corpusul sonatei, cât şi al concertului clasic, mergând până la forme de complexitatea rondo-ului sonată şi căpătând – în romantism şi în secolul XX – caracter de virtuozitate (*Rondo brillant* de Weber) şi spirit sintetic (Enescu – finalul tragediei lirice *Oedip* sau al *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară, „în caracter popular românesc"*).

Capitolul III al prezentului tratat de citire de partituri – Cheile unui trio de coarde – prezintă un excelent exemplu de rondeau din creaţia lui Loyset Compere: *Royne du ciel*; această creaţie prezintă sensibile diferenţieri stilistice faţă de contemporani: ca şi Ocheghem, utilizează cu virtuozitate tehnica imitativă, iar ca Guillaume Dufay foloseşte la tenor alt text faţă de restul vocilor, aşa cum se definea motetul secolului XIII. Mai mult decât atât (deşi în exemplul selectat aceasta nu se observă din cauză că – din raţiuni ce ţin exclusiv de tehnica disciplinei, respectiv a citirii de partituri – textul nu a fost preluat integral), el realizează o admirabilă scară a creşterii intensităţii expresive pe cuvintele *Regina coeli* într-o secvenţă ascendentă bazată pe izoritmie. Este un exemplu strălucit de mixaj între formă prin excelenţă laică – rondeau de tipul *A B a A a b A B* – text religios.

**– SANCTUS –** vezi **MISSA**

**– SARABANDE –** numele provine de la italienescul „sarabanda" şi este de origine incertă, fiind menţionat în coloniile spaniole din America Centrală la 1539 sub numele *zarabanda*; ulterior, dansul în metru ternar şi mişcare rapidă, edificat – se pare – pe surse muzicale orientale (sefarde, maure) sau andaluze, a devenit atât de popular în Spania încât spre finele secolului XVI a şi fost interzis, menţionarea sa fiind făcută în literatura spaniolă a timpului. Ulterior, devine dans în mişcare lentă, cel mult moderată şi metru ternar, introdus în suita instrumentală preclasică prin acţiunea compozitorilor Barocului muzical. Începând cu secolul XVII, el apare de regulă stilizat, instituind o atmosferă de gravă eleganţă, instituind şi respectând cvadratura prin secţiuni repetate de câte opt măsuri fiecare. În creaţia lui J.S. Bach., G. Fr. Haendel sau Fr. Couperin se distinge prin bogata sa ornamentaţie. Uitată un timp, va fi repus în drepturi de compozitorii ce cultivă neoclasicismul.

**– SOPRAN – SOPRANA –** termen derivând din limba italiană – *sopra* – voce feminină înaltă. Centrat ca evoluţie sonoră în registrul superior, de la *do1* la *do3* şi chiar mai sus (*fa 3 – la 3*), cântând deasupra celorlalte voci, planul vocii de sopran se mai numeşte şi „discant". Tot prin sopran poate fi denumită vocea de copil, cu diapazon cuprins între *do1* şi *sol 2*.

**– SONG** – cântec, de regulă liric. A fost utilizat de compozitorii englezi pentru a desemna o creaţie muzical-poetică în care melodia urmăreşte îndeaproape sensul versurilor, dar accentul se pune pe cântarea vocală în ceea ce priveşte sublinierea expresivităţii. Poate avea sau nu acompaniament instrumental.

**– STABAT MATER –** lucrare muzicală de factură imnică, pe mai multe voci, cu text religios în limba latină, în circulaţie în ritul catolic începând cu secolul IX. Iniţial, desenul melodic era melismatic, bazat pe tehnica secvenţei (reluare transpusă a unui model ritmico-melodic), secţiunea finală, axată pe alleluia şi jubilaţie, fiind foarte dezvoltată ca dimensiuni; în timp, a dobândit o cadenţare silabică. Dacă, la început, această cântare se practica doar în interiorul aşezămintelor mănăstireşti, ulterior a intrat în practica sacră curentă, în misse. *Stabat mater* este un poem latin în versuri, având ca personaj central pe Fecioara Maria, relatând durerea mamei la pierderea fiului pe care îl veghează, stând la baza crucii; tiparul acestui poem datează din secolul XIII, servind ca bază pentru compoziţii muzicale edificate pe cunoscutul procedeu al secvenţei, aşa cum era accepţiunea acestui termen la nivelul secolelor XII-XIV: rândurile melodice, pereche două câte două, au aceeaşi structură ritmico-intervalică. Îndepărtată din practica ecleziastică în secolul XVI, în urma Conciliului din Trent, acest tip de lucrare a fost din nou admisă începând cu deceniul al treilea al secolului XVIII.

O prestigioasă serie de compozitori traversează secolele semnând lucrări cu acest titlu: Josquin des Pres(z), Giovanni Pierluigi da Palestrina, Gianbattista Pergolesi, Joseph Haydn ş.a.; la nivelul secolului XIX, celebre sunt *Stabat Mater* de Franz Schubert, Gioachino Rossini,

Giuseppe Verdi, iar în secolul XX – Poulenc sau Kristopf Penderecki. În creaţia românească, Myriam Marbe semnează un *Stabat Mater*.

**– TANZ –** Un exemplu deosebit de dans instrumental la trei voci îl constituie *Der neue Bauernschwanz* din colecţia de secol XV *Glogauer Liederbuch*; în partea mediană a acestei piese pentru trei instrumente este prezent un *Nachtanz* – ceea ce reprezintă, potrivit titlului, un al doilea dans, în metru ternat şi mişcare rapidă, germen stilistic al viitoarelor părţi secunde ale suitelor instrumentale; oricum, acest „după dans" – cum ar apărea într-o traducere ad-hoc – se aseamănă izbitor de mult cu *correntos* sau *courante*, dans ce va marca prin spiritul său vivace creaţia instrumentală a secolului XVI.

**– VARIATIO –** întâlnit în partituri şi ca *variaţie*, *variaţiune*, *variation* (fr.), *variazione* (fr.), *Variation* (germ.) – expresie a principiului diversificării, al unei noi dimensiuni, diferită de cea iniţial expusă; are în vedere varierea din punct de vedere melodic, ritmic, metric (timbric, agogic, dinamic etc.).Varierea poate fi făcută prin diminuare sau prin adăugare, amplificare interioară, dinamizare, deformare, tronsonare, inversare, recurenţă, cu condiţia păstrării relative a identităţii materialului muzical supus varierii. Există o serie întreagă de aspecte prin care se exprimă legitimitatea evitării repetării identice, dar menţinerea legăturilor evidente între ceea ce este sau poate fi numit „temă" sau reper şi secvenţele ulterioare, mai mult sau mai puţin depărtate de original. Este o probă a virtuozităţii componistice, menţinând echilibrul între forţele centrifuge şi cele centripete, pentru ca unitatea în diversitate să se afirme şi să se instaureze.

Diversele tipuri de *variatio* au o colorație fie polifonă, fie omofonă, propun distanţări de caracter sau o maximă libertate de expresie. Tehnica temei cu variaţiuni, cultivată atât în baroc, cât şi în clasicism sau romantism, stă mărturie pentru strategiile componistice utilizate de diverşi creatori, de la Bach şi Haendel la Max Reger, de pildă, impunând veritabile capodopere ale genului.

**– VILLANCICO –** gen muzical emblematic pentru Renaşterea spaniolă, desemnând în mod generic piese cu caracter ţărănesc, deci exponenţiale pentru repertoriul laic; caracterul lor poate fi foarte diferit, de la cântecele cazone la cele erotice. Refrenul apare nu doar între strofe, ci şi la începutul piesei. Metrul binar, ambitus ce nu depăşeşte octava şi ritmul variat, pliat textului poetic sunt specifice pentru *villancico*. Compozitori cu astfel de piese incluse în celebra culegere *Cancionero Musical de Palacio* (secolul XV) sunt, printre alţii, Juan de Encina, Pedro Escobar, Francesco Milan. Va evolua în timp către *villancejo* – colind.

**– VILLANELLA –** cu forma de plural *villanelle* – formă a muzicii vocale italiene, provenind din napoletană; textul extrem de scurt – de regulă, două versuri urmate de refren – se distinge prin simplitate rustică şi accente satirice sau comice, fiind racordat unei melodici de esenţă repetitivă, în care se impun certe repere ale unui manierism. A influenţat atât genul canzonettei, cât şi pe cel al madrigalului.

**– VILLANESCA –** sau **CANZONA VILLANESCA,** cântec de origine spaniolă, având o puternică amprentă folclorică; în Evul Mediu, alături de villanesca din repertoriul laic exista şi genul paralel pe text sacru, dar cu o melodică uşor de reţinut de către enoriaşi. Mulţi dintre compozitorii de madrigale, printre care Orlando di Lasso sau Adrian Willaert, au folosit mult în creaţia lor acest gen.

**– VIRELAI** sau **VIRELAYS –** cu variantele VIRELAIS sau VIRELAYS pentru plural – cântec din repertoriul trubadurilor francezi (secolele XIII-XV), având formă strofică şi refren; strâns legat de poezie, este considerat un gen muzical-poetic. Linia refrenelor unor *virelais*, deosebit de cantabile, a fost preluată ca *tenor* pentru construcţii de tip polifon, iar genul a avut o largă circulaţie în toate mediile. Constituie un posibil punct de plecare pentru aria de curte sau monodia acompaniată. În varianta dansantă, termenul este *vireli*.

## MANUSCRISE

**GLOGAUER LIEDERBUCH –** colecție de cântece sacre sau laice la 3 sau 4 voci, alcătuită pe la 1480, exemplară pentru tipul de polifonie cultivat de compozitori. Alături de o semnificativă secțiune de creație vocală, în *Glogauer Liederbuch* există şi piese pentru ansamblu instrumental, cercetătorii considerând că aceasta reprezintă cea mai veche culegere de acest tip. Piesele instrumentale prezente în acest manuscris sunt considerate a fi printre cele mai timpurii exemple de muzică destinată exclusiv facturii non-vocale, alături de un alt manuscris de secol XIII, intitulat *In seculum*; de un deosebit interes se prezintă mai ales dansurile pentru trei sau patru instrumente

**LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT –** manuscris cunoscut sub titulatura *Llibre Vermell de Montserrat* (în dialect castilian „Libro Rojo de Montserrat" numită şi „Cartea Roşie din Montserrat") şi păstrat la mănăstirea din Montserrat (în apropiere de Barcelona), conține o valoroasă colecție de cântece şi dansuri medievale, mărturie a repertoriului divers vehiculat de către şi pentru peregrinii ce poposeau la acest important centru mănăstiresc. Din cele 137 de pagini păstrate ale manuscrisului (inițial 172 de pagini), doar 7 (folio 21-27) conțin canzone, dansuri, motete (în total 10 piese), ce sunt martore pentru creații anterioare finelui de secol XIV, dată la care a fost creat respectivul manuscris. În acest sens, motetul *Imperaytritz de la ciutat ioyosa* (folio 25) poartă inclusiv un text care la data creării manuscrisului nu mai era în modă de mult.

## *NOTE*

* CHEILE UNUI TRIO DE COARDE – termenul TRIO desemnează, de regulă, un ansamblu format din trei voci sau instrumente; în mod particular, un TRIO de coarde este omogen alcătuit, fiind format dintr-o vioară, o violă şi un violoncel, deci din trei instrumente din aceeaşi mare familie a instrumentelor cu coarde. Partiturile destinate a fi interpretate de acest tip de formație utilizează în mod curent cheia sol pentru violină, cheia de alto pentru violă şi cheia de bas pentru violoncel. Există şi două cazuri speciale, ținând de utilizarea unor registre înalte pentru violă sau violoncel; aceste instrumente pot utiliza şi alte chei, după cum urmează: cheia de tenor pentru violoncel şi cheia de violină (cheia sol) pentru violă; în funcție de scriitura partiturii respective, uneori cheile de bază pot alterna cu acestea.

** CHEILE UNUI CVARTET DE COARDE – termenul CVARTET are în vedere un ansamblu format din patru voci sau instrumente; CVARTETUL DE COARDE este un tip special de formație, având două violine (vioara I şi vioara a II-a), o violă şi un violoncel. Dacă viorile sunt scrise, de regulă, în cheia de violină (cheia sol), viola în cheia de alto, iar violoncelul în cheia de bas, ca şi în cazul TRIO-ului de coarde există posibilitatea alternării acestor chei în partiturile violei şi violoncelului cu cheile de viollină, respectiv – de tenor.

*** CHEILE VECHI CORALE – avem în vedere în cazul vechilor chei corale acele chei care au fost utilizate în decursul secolelor pentru notarea partiturilor preclasice şi clasice. Fiind specifice fiecărei voci, acestea prezentau avantajul uşurării citirii partiturii de către cântăreți, fără utilizarea liniuțelor suplimentare. Deoarece au fost în uz mult timp şi majoritatea operelor corale de referință a cunoscut reeditări respectându-se grafia inițială, există şi astăzi multe ediții care păstrează nealterat originalul.

**** TEME PENTRU APLICAREA TRANSPOZIȚIEI este titlul unui capitol aparte în care, pe baza deprinderii de a se citi în toate cheile şi combinațiile de chei posibil a fi utilizate într-o partitură – inclusiv în acele partituri care utilizau vechile chei corale –, studentului i se cere să efectueze o transpoziție orală (nescrisă, la prima vedere, în timp real).

Dacă prin transpoziție – în general – se înțelege „reproducerea exactă a unei voci (ştime) sau a unei partituri (lucrări) într-o altă tonalitate”, după cum apreciază Alexandru Velehorschi[4], cele două tipuri de transpoziție – scrisă şi orală – au valențe diferite şi presupun modalități de abordare diferită a partiturii ce urmează a fi transpusă.

Astfel, „transpoziția scrisă se face prin schimbarea armurii şi transcrierea notelor, avându-se în vedere intervalul dintre tonica veche şi cea nouă”[5] în timp ce transpoziția orală este o transpoziție ce se realizează în timp real, la prima vedere. Aceasta se bazează pe înlocuirea mintală a cheilor şi a armurii, fapt care permite cititorului să urmărească şi să execute simultan mai multe voci, chiar dacă transpun la intervale diferite. Cu alte cuvinte, transpoziția orală implică un efort susținut şi o perspectivare mentală a altor chei, implicit a altor armuri şi a altor accidenți ce intervin pe parcurs în raport de partitura ce urmează a fi transpusă.

## *ABREVIERI*

Temele de studiu pentru citire de partituri (creații ale compozitorilor prezenți în acest volum – lucrări integrale sau preluate fragmentar) păstrează grafia sursei (ce se va regăsi în ***Bibliografia de repertoriu***), respectându-se inclusiv notațiile privind epoca în care a trăit sau a creat respectivul compozitor. De aceea, explicațiile ce urmează vor avea în vedere, de regulă, notările abreviate utilizate în documentele la care s-a făcut apel.

– *aprox*. – aproximativ
– *b*. – anul naşterii, de la termenul englezesc „born” (născut)
– *c*., cca. – circa
– *d*. – anul încetării din viață, potrivit termenului englezesc „died” (a murit)
– *engl*. – limba engleză
– *fl*.– desemnează perioada în care creația la care se face referire a fost menționată în diferite surse sau perioada în care respectivul compozitor s-a făcut cunoscut ori a fost înregistrat în documente (ca angajat al unei curți princiare ş.a.m.d.); de la termenul latin „floruit” („înflorire”, cu sensul de perioadă de maximă formă artistică)
– *fr*. – limba franceză
– *germ.* – limba germană
– *it.* – limba italiană
– *lat.* – limba latină
– *pl.* – plural
– *sp.* – limba spaniolă
– *?* – dată incertă

[4] Velehorschi, Alexandru, *Studiul transpoziției*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1968, p. 5
[5] Velehorschi, Alexandru, *op. cit.*, p. 6

# ANEXE

**ANEXA I**

## *INDEXUL LUCRĂRILOR UTILIZATE CA TEME DE STUDIU PE CAPITOLE, GENURI ŞI FORME MUZICALE*

### Capitolul I. DOUĂ VOCI

nr. 1 – *Ave verum* (Josquin des Pres) – *motet*
nr. 2 – *Madrigal* (Constanzo Festa) – *madrigal*
nr. 3 – *Per illud ave prolatum* (Josquin des Pres) – *motet*
nr. 4 – *Missa Mente tota*; *Agnus Dei II* (Antoine de Fevin) – *missa*
nr. 5 – *Io son un pelegrin* (Giovanni da Florentia) – *balatta*
nr. 6 – *Imperayritz de la ciutat ioyosa* (autor necunoscut, sec. XIV) – *motet*
nr. 7 – *Scribantur* (Orlando di Lasso) – *motet*
nr. 8 – *Farewell too faire* (John Dowland) – *madrigal*
nr. 9 – *Nuper rosarum flores* (Guillaume Dufay) – *motet*
nr. 10 – *Angelica bilta* (Francesco Landini) – *madrigal*
nr. 11 – *Cuatro textos sacros*; *Introduccion libre* (Hildegard von Bingen) – *motet*
nr. 12 – *Benedictus de la Missa Pange Lingua* (Josquin des Pres) – *missa*
nr. 13 – *Hymn* (Orlando di Lasso) – *imn*
nr. 14 – *Hodie Cristus natus est* (Heinrich Schutz) – *motet*
nr. 15 – *In Nets of golden Wyers* (Thomas Morley) – *canzonet*
nr. 16 – *Dye not before thy day* (John Dowland) – *madrigal*
nr. 17 – *Ascendisti in altum* (Adam Gumpelzhaimer) – *motet*
nr. 18 – *Missa Sine nomine*; *Agnus Dei II* (Jacob Obrecht) – *missa*
nr. 19 – *Nel mezzo* (Giovanni da Florentia) – *madrigal*
nr. 20 – *Plus dure* (Guillaume de Machaut) – *virelai*
nr. 21 – *Domine, non secundum peccata nostra* (Josquin des Pres) – *motet*
nr. 22 – *Justi tulerunt spolia impiorum* (Orlando di Lasso) – *motet*

### Capitolul II. TREI VOCI

nr.1 – *Son questi i crespi crini* (Claudio Monteverdi) – *madrigal*
nr.2 – *Conditor alme siderum* (Guillaume Dufay) – *motet*
nr. 3 – *Et qui la dira* (Alexander Agricola) – *chanson*
nr. 4 – *Uno spirto celeste* (Giovanni Maria Nanino) – *madrigal*
nr. 5 – *Lauda anima mea dominum* (Jacobus Clemens non Papa) – *choral*
nr. 6 – *Tanta beltad'e in voi* (Constanzo Festa) – *madrigal*
nr. 7 – *Soy contento y vos servida* (Juan del Encina) – *madrigal*
nr. 8 – *Al dolor de mi cuidado* (Juan Perez de Gijon) – *madrigal*
nr. 9 – *Laudate Dominum* (Gregor Aichinger) – *motet*
nr.10 – *Missa secunda*; *Benedictus* (Hans Leo Hassler) – *missa*
nr.11 – *Tria me exhilarant* (Johannes Schultz) – *motet*
nr.12 – *De gli occhi* (Luca Marenzio) – *madrigal*
nr. 13 – *Veni Creator Spiritus* (Gilles Binchois) – *fauxbourdon*
nr. 14 – *Rex Virtutis* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – *motet*
nr. 15 – *Missa « O quam gloriosum »*; *Benedictus* (Tomas Luis de Victoria) – *missa*
nr. 16 – *Nous voyons que le hommes* (Jakob Arcadelt) – *chanson*
nr. 17 – *No debo dar culpa* (Pedro de Escobar) – *villancico*

nr. 18 – *Fami una gratia, amore* (Heinrich Isaac) – *madrigal*
nr. 19 – *Al suon* (Felice Anerio) – *song*
nr. 20 – *In tua memoria* (Arnold de Lantis) – *motet*
nr. 21 – *Valgame, Senora mia* (Enrique VIII) – *madrigal*
nr. 22 – *Il fait bon aimer l'oiselet* (Antoine de Fevin) – *madrigal*
nr. 23 – *O vos omnes* (Jacob Obrecht) – *motet*
nr. 24 – *Domine Deus, Agnus Dei* (Cristobal de Morales) – *motet*
nr. 25 – *No me digais mal* (Alonso de Alba) – *villancico*
nr. 26 – *Justa fue mi perdicion* (Francisco de la Torre)
nr. 27 – *Missa pro defunctis; Offertorium* (Johannes Ockeghem) – *missa*
nr. 28 – *Dixi confitebor* (Orlando di Lasso) – *motet*
nr. 29 – *Benedictus* (Lodovico Viadana) – *missa*
nr. 30 – *Ave maris stella* (William Byrd) – *motet*
nr. 31 – *Il risentito* (Giovanni G. Gastoldi) – *madrigal*
nr. 32 – *Wie die Liebe blind ward* (Thomas Morley) – *madrigal*
nr. 33 – *Farewell my love* (Alexander Agricola) – *chanson*
nr. 34 – *Angelus Domini descendit* (William Byrd) – *motet*
nr. 35 – *Ave Regina Coelorum* (Guillaume Dufay) – *motet*
nr. 36 – *Missa pro defunctis; Graduale* (Giovanni Matteo Asola) – *missa*
nr. 37 – *Viel schoner Kunst und Gaben* (Sethus Calvisius) – *motet*
nr. 38 – *A solis ortus cardine* (Gilles Binchois) – *motet*

**Capitolul III. CHEILE UNUI TRIO DE COARDE**

nr. 1 – *Royne du ciel* (Loyset Compere) – *rondeau*
nr. 2 – *Der neue Bauernschwanz* (din *Glogauer Liederbuch*) – *lied*
nr. 3 – *Veni redemptor – Organ hymn* (John Redford) – *imn*
nr. 4 – *Alma redemptoris mater* (Guillaume Dufay) – *antiphon*
nr. 5 – *Here, lieve Here* (Clemens non Papa) – *hymn*
nr. 6 – *Balletto di villanelle* (Adriano Banchieri) – *madrigal*
nr. 7 – *Now let us go and bid the morning* (Thomas Elsbeth) – *madrigal*
nr. 8 – *Ricercar* (Adrian Willaert) – *ricercar*

**Capitolul IV. PATRU VOCI**

nr. 1 – *O vos omnes* (Tomas Luis de Victoria)
nr. 2 – *Cantate Domino* (Hans Leo Hassler)
nr. 3 – *Et Filius Datus Est Nobis* (Ludwig Senfl)
nr. 4 – *Descendi in ortum meum* (John Dunstable)
nr. 5 – *Ave Maria* (Jacques Arcadelt) – *motet*
nr. 6 – *Sancte Deus* (Thomas Tallis)
nr. 7 – *Es ist ein Ros entsprungen* (Michael Praetorius) – *coral*
nr.8 – *Cantate Domino canticum novum* (Heinrich Schutz)
nr. 9 – *Incipit lamentatio* (Gregorio Allegri) – *motet*
nr. 10 – *Missa carminum; Kyrie* (Heinrich Isaac) – *missa*
nr. 11 – *Alleluia. Cognoverunt discipuli* (William Byrd)
nr. 12 – *O Salutaris Hostia* (Pierre de La Rue) – *motet*
nr. 13 – *Almighty and Everlasting God* (Orlando Gibbson)
nr. 14 – *Complaceat tibi* (Juan Vasquez)
nr.15 – *Magnificat Primi Toni*; *Quia respexit* (Cristobal de Morales) – *magnificat*
nr. 16 – *Credo – Messa a 4 voci da Cappella* (Claudio Monteverdi) – *missa*
nr. 17 – *St. Matthew Passion* (Orlando di Lasso) – *oratoriu*
nr. 18 – *Alleluia* (Andrea Gabrieli) – *motet*
nr. 19 – *O salutaris hostia* (William Byrd)

nr. 20 – *Missa Dies Sanctificatus – Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – *missa*
nr. 21 – *Unus ex discipulus meis* (Tomas Luis de Victoria) – *motet*
nr. 22 – *Agnus Dei* (Thomas Morley) – *missa*
nr. 23 – *Two Alleluyas – Alleluya I* (John Taverner)
nr. 24 – *Regina Coeli* (Gregor Aichinger)
nr. 25 – *Prophetiae Sibyllarum – II*; *Sibylla Libyca* (Orlando di Lasso)
nr. 26 – *Missa Da Pacem – Agnus Dei I* (Josquin des Pres) – *missa*
nr. 27 – *Cantate Domino canticum novum* (Jan Pietersson Sweelinck)
nr. 28 – *Ecce quomodo moritur justus* (Jacob Handl) – *motet*
nr. 29 – *Alma Redemptoris Mater* (Johannes Ockeghem)
nr. 30 – *Missa El Ojo – Agnus Dei* (Francisco de Penalosa) – Missa
nr. 31 – *O Lord the maker* (William Mundy)
nr. 32 – *Also hat Gott die Welt geliebt* (Melchior Franck)
nr. 33 – *Stabat Mater* (Estevao de Brito)
nr. 34 – *Vere Languores* (Tomas Luis de Victoria)
nr. 35 – *Let Thy Merciful Ears O Lord* (Thomas Weelkes) – *anthem*
nr. 36 – *Laudate Nomen Domini* (Christopher Tye) – *motet*
nr. 37 – *Lobt Gott mit Schall* (Heinrich Schutz)
nr. 38 – *Missa Iste confesor*; *Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – *missa*

**Capitolul V. CHEILE UNUI CVARTET DE COARDE**

nr. 1 – *Gloria; Qui tollis peccata mundi* (Antonio Vivaldi) – *missa*
nr. 2 – *Crux Fidelis* (King John IV of Portugal) – *motet*
nr. 3 – *Messe en sol mineur; Kyrie* (Marc-Antoine Charpentier) – *missa*
nr. 4 – *My God, my God, look upon me* (John Blow) – *motet*
nr. 5 – *Magnificat* (Johann Pachelbel) – *magnificat*
nr. 6 – *Alleluia* (Henry Purcell) – *anthem*
nt. 7 – *Exultate Deo* (Alessandro Scarlatti) – *motet*
nr. 8 – *Regina caeli* (Antonio Lotti) – *motet*
nr. 9 – *Kyrie from Messe pour les convents* (Francois Couperin) – *missa*
nr. 10 – *Benedictus dalla Messa quatour vocum* (Domenico Scarlatti) – *missa*

**Capitolul VI. CHEILE VECHI CORALE**

nr. 1 – *Weihnachts oratorium; nr. 53 – Choral* (Johann Sebastian Bach) – *oratoriu*
nr. 2 – *Ehre sei dir, Christe*; *final Chorus from St. Matthew Passion* (Heinrich Schutz) – *oratoriu*
nr. 3 – *Fairest Isle*; *from King Arthur Opera* (Henry Purcell) – *opera*
nr. 4 – *Ad te Domine levavi animam meam* (Alessandro Scarlatti) – *motet*
nr. 5 – *Gloria – Et in terra pax hominibus* (Antonio Vivaldi) – *motet*
nr. 6 – *Missa super-Christ lag in Todesbaden*; *Kyrie* (Georg Philipp Telemann) – *missa*
nr. 7 – *Johannes Passion – nr. 68. Choral* (Johann Sebastian Bach) – *oratoriu*
nr. 8 – *Canticorum Iubilo* (Georg Friedrich Haendel) – *motet*
nr. 9 – *Matthauspassion – nr. 38. Choral* (Johann Sebastian Bach) – *oratoriu*
nr.10 – *And the Glory of the Lord from Messiah Oratorium* (Georg F. Haendel) – *oratoriu*

**Capitolul VII. TEME PENTRU APLICAREA TRANSPOZIȚIEI**

nr. 1 – *Menuet I din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – *suită*
nr. 2 – *Gavota* (Jean Baptiste Lully) – *suită*
nr. 3 – *Allemande* (autor necunoscut, sec. XVII) – *suită*
nr. 4 – *Gavotte* (Arcangelo Corelli) – *suită*
nr. 5 – *Sarabanda* (Francois Couperin) – *suită*
nr. 6 – *Curranta* (autor necunoscut, sec. XVII) – *suită*
nr. 7 – *Les Niais de Sologne*; *Suite en re* (Jean Philippe Rameau) – *suită*

nr. 8 – *Menuet* (Johann Sebastian Bach) – *suită*
nr. 9 – *O du Liebe meiner Liebe – choralmelodie* (Johann Sebastian Bach)
nr.10 – *Gui nei Tartari Regni (fragment)* (Georg Friedrich Haendel)
nr.11 – *Das leid ist hier* (Heinricht Albert)
nr.12 – *O felix anima* (Giacomo Carissimi) – *motet*
nr.13 – *Ave coeli munus supernum* (Jean Baptiste Lully)
nr.14 – *Salve Regina* (Marc-Antoine Charpentier) – *motet*
nr.15 – *Also hat Gott die Welt geliebet* (Georg Philipp Telemann)
nr.16 – *Avec du vin, endormons – nous; Canon a la 4te et a la 7e* (Jean Philippe Rameau)
nr.17 – *Menuet II (Trio) din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – *Suită*
nr.18 – *Anglaise din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – *Suită*
nr.19 – *Gloria – Cum Sancto Spiritu* (Antonio Vivaldi) – *missa*
nr.20 – *Allein Gott in der Hoh sei Ehr* (Georg Philipp Telemann) – *choral*
nr.21 – *Gloria sei dir gesungen*; *Choral from Cantata 140* (Johann Sebastian Bach) – *cantata*
nr.22 – *Singt dem Herrn ein neues Lied – from „Josua"* (Georg Friedrich Haendel) – *oratoriu*

**ANEXA II**

## *INDEXUL ALFABETIC AL LUCRĂRILOR UTILIZATE CA TEME DE STUDIU*

**A**

– *A solis ortus cardine* (Gilles Binchois) – cap. II, nr. 38
– *Ad te Domine levavi animam meam* (Alessandro Scarlatti) – cap. VI, nr. 4
– *Agnus Dei* (Thomas Morley) – cap. IV, nr. 22
– *Al dolor de mi cuidado* (Juan Perez de Gijon) – cap. II, nr. 8
– *Al suon* (Felice Anerio) – cap. II, nr. 19
– *Allein Gott in der Hoh sei Ehr* (Georg Philipp Telemann) – cap. VII, nr. 20
– *Alleluia* (Andrea Gabrieli) – cap. IV, nr. 18
– *Alleluia* (Henry Purcell) – cap. V, nr. 6
– *Alleluia – Cognoverunt discipuli* (William Byrd) – cap. IV, nr. 11
– *Allemande* (autor necunoscut, sec. XVII) – cap. VII, nr. 3
– *Alma redemptoris mater* (Guillaume Dufay) – cap. III, nr. 4
– *Alma Redemptoris Mater* (Johannes Ockeghem) – cap. IV, nr. 29
– *Almighty and Everlasting God* (Orlando Gibbson) – cap. IV, nr. 13
– *Also hat Gott die Welt geliebet* (Georg Philipp Telemann) – cap. VII, nr. 15
– *Also hat Gott die Welt geliebt* (Melchior Franck) – cap. IV, nr. 32
– *And the Glory of the Lord from Messiah Oratorium* (Georg F. Haendel) – cap. VI, nr. 10
– *Angelica bilta* (Francesco Landini) – cap. I, nr. 10
– *Angelus Domini descendit* (William Byrd) – cap. II, nr. 34
– *Anglaise din Suita III-a, franceză, si minor* (Johan Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 18
– *Ascendisti in altum* (Adam Gumpelzhaimer) – cap. I, nr. 17
– *Avec du vin, endormons-nous; Canon a la 4te et a la 7e* (Jean P. Rameau) – cap. VII, nr. 16
– *Ave coeli munus supernum* (Jean Baptiste Lully) – cap. VII, nr. 13
– *Ave Maria* (Jacques Arcadelt) – cap. IV, nr. 5
– *Ave maris stella* (William Byrd) – cap. II, nr. 30
– *Ave Regina Coelorum* (Guillaume Dufay) – cap. II, nr. 35
– *Ave verum* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 1

**B**

– *Balletto di villanelle* (Adriano Banchieri) – cap. III, nr 6
– *Benedictus* (Lodovico Viadana) – cap. II, nr. 29
– *Benedictus dalla Messa quatour vocum* (Domenico Scarlatti) – cap. V, nr. 10
– *Benedictus de la Missa Pange Lingua* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 12

**C**

– *Cantate Domino* (Hans Leo Hassler) – cap. IV, nr. 2
– *Cantate Domino canticum novum* (Heinrich Schutz) – cap. IV, nr. 8
– *Cantate Domino canticum novum* (Jan Pietersson Sweelinck) – cap. IV, nr. 27
– *Canticorum Iubilo* (Georg Friedrich Haendel) – cap. VI. nr. 8
– *Complaceat tibi* (Juan Vasquez) – cap. IV, nr. 14
– *Conditor alme siderum* (Guillaume Dufay) – cap. II, nr. 2
– *Credo – Messa a 4 voci da Cappella* (Claudio Monteverdi) – cap. IV, nr. 16
– *Crux Fidelis* (King John IV of Portugal) – cap. V, nr. 2
– *Cuatro textos sacros; Introduccion libre* (Hildegard von Bingen) – cap. I, nr. 11
– *Curranta* (autor necunoscut, sec. XVII) – cap. VII, nr. 6

**D**

– *Das leid ist hier* (Heinricht Albert) – cap. VII, nr. 11
– *De gli occhi* (Luca Marenzio) – cap. II, nr. 12
– *Der neue Bauernschwanz* (din Glogauer Liederbuch) – cap. III, nr. 2
– *Descendi in ortum meum* (John Dunstable) – cap. IV, nr. 4
– *Dixi confitebor* (Orlando di Lasso) – cap. II, nr. 28
– *Domine Deus, Agnus Dei* (Cristobal de Morales) – cap. II, nr. 24
– *Domine, non secundum peccata nostra* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 21
– *Dye not before thy day* (John Dowland) – cap. I, nr. 16

**E**

– *Ecce quomodo moritur justus* (Jacob Handl) – cap. IV, nr. 28
– *Ehre sei dir,Christe*; *final Chorus from St. Matthew Passion* (Heinrich Schutz)–cap.VI, nr. 2
– *Es ist ein Ros entsprungen* (Michael Praetorius) – cap. IV, nr. 7
– *Et Filius Datus Est Nobis* (Ludwig Senfl) – cap. IV, nr. 3
– *Et qui la dira* (Alexander Agricola) – cap. II, nr. 3
– *Exultate Deo* (Alessandro Scarlatti) – cap. V, nr. 7

**F**

– *Fairest Isle*; *from King Arthur Opera* (Henry Purcell) – cap. VI, nr. 3
– *Fami una gratia, amore* (Heinrich Isaac) – cap. II, nr. 18
– *Farewell my love* (Alexander Agricola) – cap. II, nr. 33
– *Farewell too faire* (John Dowland) – cap. I, nr. 8

**G**

– *Gavota* (Jean Baptiste Lully) – cap. VII, nr. 2
– *Gavotte* (Arcangelo Corelli) – cap. VII, nr. 4
– *Gloria – Cum Sancto Spiritu* – cap. VII, nr. 19
– *Gloria – Et in terra pax hominibus* (Antonio Vivaldi) – cap. VI, nr. 5
– *Gloria*; *Qui tollis peccata mundi* (Antonio Vivaldi) – cap. V, nr. 1
– *Gloria sei dir gesungen*; *Choral from Cantata 140* (Johann Sebastian Bach)– cap. VII, nr. 21
– *Gui nei Tartari Regni* (Georg Friedrich Haendel) – cap. VII, nr. 10

**H**

– *Here, lieve Here* (Clemens non Papa) – cap. III, nr. 5
– *Hodie Cristus natus est* (Heinrich Schutz) – cap. I, nr. 14
– *Hymn* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 13

**I**

– *Il fait bon aimer l'oiselet* (Antoine de Fevin) – cap. II, nr. 22
– *Il risentito* (Giovanni G. Gastoldi) – cap. II, nr. 31
– *Imperaytriz de la ciutat ioyosa* (autor necunoscut) – cap. I, nr 6
– *Incipit lamentatio* (Gregorio Allegri) – cap. IV, nr. 9
– *In Nets of golden Wyers* (Thomas Morley) – cap. I, nr. 15
– *In tua memoria* (Arnold de Lantis) – cap. II, nr. 20
– *Io son un pelegrin* (Giovanni da Florentia) – cap. I, nr 5
– *Imperayriz de la ciutat ioyosa* (autor necunoscut) – cap. I, nr 6

**J**

– *Johannes Passion – nr. 68. Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 7
– *Justa fue mi perdicion* (Francisco de la Torre) – cap. II, nr. 26
– *Justi tulerunt spolia impiorum* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 22

**K**

– *Kyrie from Messe pour les convents* (Francois Couperin) – cap. V, nr. 9

**L**

– *Lauda anima mea dominum* (Jacobus Clemens non Papa) – cap. II, nr. 5
– *Laudate Dominum* (Gregor Aichinger) – cap. II, nr. 9
– *Laudate Nomen Domini* (Christopher Tye) – cap. IV, nr. 36
– *Les Niais de Sologne; Suite en re* (Jean Philippe Rameau) – cap. VII, nr. 7
– *Let Thy Merciful Ears O Lord* (Thomas Weelkes) – cap. IV, nr. 35
– *Lobt Got mit Schall* (Heinrich Schutz) – cap. IV, nr. 37

**M**

– *Madrigal* (Constanzo Festa) – cap. I, nr. 2
– *Magnificat* (Johann Pachelbel) – cap. V, nr. 5
– *Magnificat Primi Toni*; *Quia respexit* (Cristobal de Morales) – cap. IV, nr. 15
– *Matthauspassion – nr. 38. Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 9
– *Menuet* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 8
– *Menuet I din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 1
– *Menuet II (Trio) din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 17
– *Messe en sol mineur*; *Kyrie* (Marc-Antoine Charpentier) – cap. V, nr. 3
– *Missa carminum; Kyrie* (Heinrich Isaac) – cap. IV, nr. 10
– *Missa Da Pacem – Agnus Dei I* (Josquin des Pres) – cap. IV, nr. 26
– *Missa Dies Sanctificatus – Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. IV, nr. 20
– *Missa El Ojo – Agnus Dei* (Francisco de Penalosa) – cap. IV, nr. 30
– *Missa Iste confesor*; *Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. IV, nr. 38
– *Missa Mente tota*; *Agnus Dei II* (Antoine de Fevin) – cap. I, nr. 4
– *Missa „O quam gloriosum"; Benedictus* (Tomas Luis de Victoria) – cap. II, nr. 15
– *Missa pro defunctis; Graduale* (Giovanni Matteo Asola) – cap. II, nr. 36
– *Missa pro defunctis; Offertorium* (Johannes Ockeghem) – cap. II, nr. 27
– *Missa secunda; Benedictus* (Hans Leo Hassler) – cap. II, nr. 10
– *Missa sine nomine*; *Agnus Dei II* (Jacob Obrecht) – cap. I, nr. 18
– *Missa super-Christ lag in Todesbaden; Kyrie* (Georg Philipp Telemann) – cap. VI, nr. 6
– *My God, my God, look upon me* (John Blow) – cap. V, nr. 4

**N**

– *Nel mezzo* (Giovanni da Florentia) – cap. I, nr. 19
– *No debo dar culpa* (Pedro de Escobar) – cap. II, nr. 17
– *No me digais mal* (Alonso de Alba) – cap. II, nr. 25
– *Nous voyons que le hommes* (Jacob Arcadelt) – cap. II, nr. 16
– *Now let us go and bid the morning* (Thomas Elsbeth) – cap. III, nr. 7
– *Nuper rosarum flores* (Guillaume Dufay) – cap. I, nr. 9

**O**

– *O du Liebe meiner Liebe – din 69 Choralmelodien* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 9
– *O felix anima* (Giacomo Carissimi) – cap. VII, nr. 12
– *O Lord the maker* (William Mundy) – cap. IV, nr. 31
– *O salutaris hostia* (William Byrd) – cap. IV, nr. 19
– *O Salutaris Hostia* (Pierre de La Rue) – cap. IV, nr. 12
– *O vos omnes* (Jacob Obrecht) – cap. II, nr. 23
– *O vos omnes* (Tomas Luis de Victoria) – cap. IV, nr. 1

**P**

– *Per illud ave prolatum* (Josquin des Prers) – cap. I, nr. 3
– *Plus dure* (Guillaume de Machaut) – cap. I, nr. 20
– *Prophetiae Sibyllarum – II*; *Sibylla Libyca* (Orlando di Lasso) – cap. IV, nr. 25

**R**

– *Regina caeli* (Antonio Lotti) – cap. V, nr. 8
– *Regina Coeli* (Gregor Aichinger) – cap. IV, nr. 24
– *Rex virtutis* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. II, nr. 14
– *Ricercar* (Adrian Willaert) – cap. III, nr. 8
– *Royne du ciel* (Loyset Compere) – cap. III, nr. 1

**S**

– *Salve Regina (fragment)*(Marc-Antoine Charpentier) – cap. VII, nr. 14
– *Sancte Deus* (Thomas Tallis) – cap. IV, nr. 6
– *Sarabanda* (Francois Couperin) – cap. VII, nr. 5
– *Scribantur* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 7
– *Singt dem Herrn ein neues Lied – from „Josua"* (Georg Friedrich Haendel) – cap. VII, nr. 22
– *Son questi i crespi crini* (Claudio Monteverdi) – cap. II, nr. 1
– *Soy contento y vos servida* (Juan del Encina) – cap. II, nr. 7
– *Stabat Mater* (Estevao de Brito) – cap. IV, nr. 33
– *St. Matthew Passion* (Orlando di Lasso) – cap. IV, nr. 17

**T**

– *Tanta beltad'e in voi* (Costanzo Festa) – cap. II, nr. 6
– *Tria me exhilarant* (Johannes Schultz) – cap. II, nr. 11
– *Two Alleluyas – Alleluya I* (John Taverner) – cap. IV, nr. 23

**U**

– *Uno spirto celeste* (Giovanni Maria Nanino) – cap. II, nr. 4
– *Unus ex discipulus meis* (Tomas Luis de Victoria) – cap. IV, nr. 21

**V**

– *Valgame, Senora mia* (Enrique VIII) – cap. II, nr. 21
– *Veni Creator Spiritus* (Gilles Binchois) – cap. II, nr. 13
– *Veni redemptor – Organ hymn* (John Redford) – cap. III, nr. 3
– *Vere Languores* (Tomas Luis de Victoria) – cap. IV, nr. 34
– *Viel schoner Kunst und Gaben* (Sethus Calvisius) – cap. II, nr. 37

**W**

– *Weihnachts oratorium; nr. 53 – Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 1
– *Wie die Liebe blind ward* (Thomas Morley) – cap. II, nr. 32

**ANEXA III**

## *INDEXUL TEMELOR DE STUDIU PE FORME ŞI GENURI MUZICALE*

**Alleluia**

– *Alleluia* (Andrea Gabrieli) – cap. IV, nr. 18
– *Alleluia* (Henry Purcell) – cap. V, nr. 6 – vezi şi **Anthem**
– *Alleluia – Cognoverunt discipuli* (William Byrd) – cap. IV, nr. 11 – vezi şi **Motet**
– *Two Alleluyas – Alleluya I* (John Taverner) – cap. IV, nr. 23

**Antiphon**

– Alma redemptoris mater (Guillaume Dufay) – cap. III, nr. 4

**Anthem**

– *Alleluia* (Henry Purcell) – cap. nr. 6 – vezi şi **Alleluia**
– *Almighty and Everlasting God* (Orlando Gibbson) – cap. IV, nr. 13
– *Let Thy Merciful Ears O Lord* (Thomas Weelkes) – cap. IV, nr. 35
– *My God, my God, look upon me* (John Blow) – cap. V, nr. 4

**Balatta**

– *Io son un pelegrin* (Giovanni da Florentia) – cap. I, nr. 5

**Canon**

– *Avec du vin, endormons – nous; Canon a la 4te et a la 7e* (Jean Philippe Rameau) – cap. VII, nr. 16

**Cantata**

– *Allein Gott in der Hoh sei Ehr* (Georg Philipp Telemann) – cap. VII, nr. 20
– *Also hat Gott die Welt geliebt* (Georg Philipp Telemann) – cap. VII, nr. 15
– *Gloria sei dir gesungen*; *Choral from Cantata 140* (Johann Sebastian Bach) cap. VII, nr. 21
– *Gui nei Tartari Regni (fragment)* (Georg Friedrich Haendel) – cap. VII, nr. 10

**Canzonet**

– *In Nets of golden Wyers* (Thomas Morley) – cap. I, nr. 15

**Chanson**

– *Et qui la dira* (Alexander Agricola) – cap. II, nr. 3
– *Farewell my love* (Alexander Agricola) – cap. II, nr. 33
– *Nous voyons que le hommes* (Jakob Arcadelt) – cap. II, nr. 16

**Choral**

– *Es ist ein Ros entsprungen* (Michael Praetorius) – cap. IV, nr. 7
– *Lauda anima mea dominum* (Jacobus Clemens non Papa) – cap. II, nr. 5
– *Nous voyons que le hommes* (Jakob Arcadelt) – cap. II, nr. 16
– *O du Liebe meiner Liebe – din 69 Choralmelodien* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 9

**Evening Canticle**

– *Magnificat Primi Toni*; *Quia respexit* (Cristobal de Morales) – cap. IV, nr. 15 vezi şi **Magnificat**

**Fauxbourdon**

– *Veni Creator Spiritus* (Gilles Binchois) – cap. II, nr. 13

**Imn/ imn instrumental (orgă)**

– *Here, lieve Here* (Clemens non Papa) – cap. III, nr. 5
– *Hymn* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 13
-*Veni redemptor* (John Redford) – cap. III, nr. 3
-*Domine Deus, Agnus Dei;* (Cristobal de Morales) – cap. II, nr. 24

**Lied**

– *Der neue Bauernschwanz* (din *Glogauer Liederbuch*) – cap. II, nr. 2

**Madrigal**

– *Al dolor de mi cuidado* (Juan Perez de Gijon) – cap. II, nr. 8
– *Angelica bilta* (Francesco Landini) – cap. I, nr. 10
– *Balletto di villanelle* (Adriano Banchieri) – cap. III, nr. 6
– *Credo – Messa a 4 voci da Cappella* (Claudio Monteverdi) – cap. IV nr. 16
– *Das leid ist hier* (Heinricht Albert) – cap. VII, nr. 11
– *De gli occhi* (Luca Marenzio) – cap. II, nr. 12
– *Dye not before thy day* (John Dowland) – cap. I, nr. 16
– *Fami una gratia, amore* (Heinrich Isaac) – cap. II, nr. 18
– *Farewell too faire* (John Dowland) – cap. I, nr. 8
– *Il fait bon aimer l'oiselet* (Antoine de Fevin) – cap. II, nr. 22
– *Il risentito* (Giovanni G. Gastoldi) – cap. II, nr. 31
– *Madrigal* (Constanzo Festa) – cap. I, nr. 2
– *Nel mezzo* (Giovanni da Florentia) – cap. I, nr. 19
– *Now let us go and bid the morning* (Thomas Elsbeth) – cap. III, nr. 7
– *Son questi i crespi crini* (Claudio Monteverdi) – cap. II, nr. 1
– *Soy contento y vos servida* (Juan del Encina) – cap. II, nr. 7
– *Tanta beltad'e in voi* (Constanzo Festa) – cap. II, nr. 6
– *Uno spirto celeste* (Giovanni Maria Nanino) – cap. II, nr. 4
– *Valgame, Senora mia* (Enrique VIII) – cap.II, nr. 21
– *Wie die Liebe blind ward* (Thomas Morley) – cap. II, nr. 32

**Magnificat**

– *Magnificat Primi Toni*; *Quia respexit* (Cristobal de Morales) – cap. IV, nr. 15 vezi şi **Evening Canticle**

**Missa**

– *Benedictus* (Lodovico Viadana) – cap. II, nr. 29
– *Benedictus dalla Messa quatour vocum* (Domenico Scarlatti) – cap. V, 10
– *Benedictus de la Missa Pange Lingua* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 12
– *Credo – Messa a 4 voci da Cappella* (Claudio Monteverdi) – cap. IV, nr. 16
– *Gloria – Cum Sancto Spiritu* (Antonio Vivaldi) – cap. VII, nr. 19
– *Kyrie from Messe pour les convents* (Francois Couperin) – cap. V, nr. 9
– *Messe en sol mineur; Kyrie* (Marc-Antoine Charpentier) – cap. V, nr. 3
– *Missa carminum; Kyrie* (Heinrich Isaac) – cap. IV, nr. 10

– *Missa Da Pacem – Agnus Dei I* (Josquin des Pres) – cap. IV, nr. 26
– *Missa Dies Sanctificatus – Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. IV, nr. 20
– *Missa El Ojo – Agnus Dei* (Francisco de Penalosa) – cap. IV, nr. 30
– *Missa Iste confesor*; *Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. IV, nr. 38
– *Missa Mente tota*; *Agnus Dei II* (Antoine de Fevin) – cap. I, nr. 4
– *Missa « O quam gloriosum »*; *Benedictus* (Tomas Luis de Victoria) – cap. II, nr. 15
– *Missa pro defunctis; Graduale* (Giovanni Matteo Asola) – cap. II, nr. 36
– *Missa pro defunctis; Offertorium* (Johannes Ockeghem) – cap. II, nr. 27
– *Missa secunda*; *Benedictus* (Hans Leo Hassler) – cap. II, nr. 10
– *Missa Sine nomine*; *Agnus Dei II* (Jacob Obrecht) – cap. I, nr. 18
– *Missa super-Christ lag in Todesbaden; Kyrie* (Georg Philipp Telemann) – cap. IV, nr. 6

**Motet**

– *A solis ortus cardine* (Gilles Binchois) – cap. II, nr. 38
– *Ad te Domine levavo animam meam* (Alessandro Scarlatti) – cap. VI, nr. 4
– *Agnus Dei* (Thomas Morley) – cap. IV, nr. 22
– *Alleluia* (Andrea Gabrieli) – cap. IV, nr. 18 – vezi şi **Alleluia**
– *Alleluia – Cognoverunt discipuli* (William Byrd) – cap. IV, nr. 11 – vezi şi **Alleluia**
– *Alma redemptoris mater* (Guillaume Dufay) – cap. III, nr. 4
– *Alma redemptoris mater* (Johannes Ockeghem) – cap. IV, nr. 29
– *Also hat Gott die Welt geliebt* (Melchior Franck) – cap. IV, nr. 32
– *Angelus Domini descendit* (William Byrd) – cap. II, nr. 34
– *Ascendisti in altum* (Adam Gumpelzhaimer) – cap. I, nr. 17
– *Ave Maria* (Jacques Arcadelt) – cap. IV, nr. 5
– *Ave maris stella* (William Byrd) – cap. II, nr. 30
– *Ave coeli munus supernum* (Jean Baptiste Lully) – cap. VII, nr. 13
– *Ave Regina Coelorum* (Guillaume Dufay) – cap. II, nr. 35
– *Ave verum* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 1
– *Cantate Domino* (Hans Leo Hassler) – cap. IV, nr. 2
– *Cantate Domino canticum novum* (Heinrich Schutz) – cap. IV, 8
– *Cantate Domino canticum novum* (Jan Pietersson Sweelinck) – cap. IV, 27
– *Canticorum Iubilo* (Georg Friedrich Haendel) – cap. VI, nr. 8
– *Complaceant tibi* (Juan Vasquez) – cap. IV, nr. 14
– *Conditor alme siderum* (Guillaume Dufay) – cap. II, nr. 2
– *Crux Fidelis* (King John IV of Portugal) – cap. V, nr. 2
– *Cuatro textos sacros*; *Introduccion libre* (Hildegard von Bingen) – cap. I, nr. 11
– *Descendi in ortum meum* (John Dunstable) – cap. IV, nr. 4
– *Dixi confitebor* (Orlando di Lasso) – cap. II, nr.28
– *Domine, non secundum peccata nostra* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 21
– *Ecce quomodo moritur justus* (Jacob Handl) – cap. IV, nr. 28
– *Et Filius Datus Est Nobis* (Ludwig Senfl) – cap. IV, nr. 3
– *Exultate Deo* (Alessandro Scarlatti) – cap. V, nr. 7
– *Gloria – Cum Sancto Spiritu* (Antonio Vivaldi) – cap. VII, nr. 19
– *Gloria – Et in terra pax hominibus* (Antonio Vivaldi) – cap. VI, nr. 5
– *Gloria; Qui tollis peccata mundi* (Antonio Vivaldi) – cap. V, nr. 1
– *Hodie Cristus natus est* (Heinrich Schutz) – cap. I, nr. 14
– *Imperayritz de la ciutat ioyosa* (autor necunoscut, sec. XIV) – cap. I, nr. 6
– *In tua memoria* (Arnold de Lantis) – cap. II, nr. 20
– *Incipit lamentatio* (Gregorio Allegri) – cap. IV, nr. 9
– *Justi tulerunt spolia impiorum* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr.22
– *Laudate Dominum* (Gregor Aichinger) – cap. II, nr. 9
– *Laudate Nomen Domini* (Christopher Tye) – cap. IV, nr. 36
– *Lobt Gott mit Schall* (Heinrich Schutz) – cap. IV, nr. 37

– *Magnificat* (Johann Pachelbel) – cap. V, nr. 5
– *Nuper rosarum flores* (Guillaume Dufay) – cap. I, nr. 9
– *O felix anima* (Giacomo Carissimi) – cap. VII, nr. 12
– *O Lord the maker* (William Mundy) – cap. IV, nr. 31
– *O Salutaris Hostia* (Pierre de La Rue) – cap. IV, nr. 12
– *O Salutaris Hostia* (William Byrd) – cap. IV, nr. 19
– *O vos omnes* (Jacob Obrecht) – cap.II, nr. 23
– *O vos omnes* (Tomas Luis de Victoria) – cap.IV, nr. 1
-*Per illud ave prolatum* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 3
– *Prophetiae Sibyllarum– II*; *Sibylla Libyca* (Orlando di Lasso) – cap. IV, nr. 25
– *Regina caeli* (Antonio Lotti) – cap. V, nr. 8
– *Regina Coeli* (Gregor Aichinger) – cap. IV, nr. 24
– *Rex Virtutis* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap.II, nr. 14
– *Salve Regina* (Marc-Antoine Charpentier) – cap. VII, nr. 14
-*Sancte Deus* (Thomas Tallis) – cap. IV, nr. 6
– *Scribantur* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 7
– *Stabat Mater* (Estevao de Brito) – cap. IV, nr. 33
– *Tria me exhilarant* (Johannes Schultz) – cap. II, nr. 11
-*Unus ex discipulus meis* (Tomas Luis de Victoria) – cap. IV, nr. 21
-*Vere Languores* (Tomas Luis de Victoria) –cap. IV, nr. 34
– *Viel schoner Kunst und Gaben* (Sethus Calvisius) – cap. II, nr. 37

**Opera**

– *Fairest Isle; from King Arthur Opera* (Henry Purcell) – cap. VI, nr. 3

**Oratoriu**

– *And the Glory of the Lord from Messiah Oratorium* (Georg F. Haendel) cap.VI, nr. 10
– *Ehre sei dir, Christe; final Chorus from St. Matthew Passion* (Heinrich Schutz) cap.VI, nr.2
– *Johannes Passion – nr. 68. Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr.7
– *Matthauspassion – nr. 38; Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 9
– *Singt dem Herrn ein neues Lied – from „Josua"* (Georg Friedrich Handel) – cap. VII, nr. 22
– *St. Matthew Passion* (Orlando di Lasso) – cap. IV, nr. 17
– *Weihnachts oratorium; nr. 53 – Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 1

**Ricercar**

– *Ricercar* (Adrian Willaert) – cap. III, nr. 8

**Rondeau**

– *Royne du ciel* (Loyset Compere) – cap. III, nr. 1

**Song**

– *Al suon* (Felice Anerio) – cap. II, nr. 19

**Suită**

– *Allemande* (autor necunoscut, sec. XVII) – cap. VII, nr. 3
– *Anglaise din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 18
– *Curranta* (autor necunoscut, sec. XVII) – cap. VII, nr. 6
– *Gavota* (Jean Baptiste Lully) – cap. VII, nr. 2
– *Gavotte* (Arcangelo Corelli) – cap. VII, nr. 4
– *Les Niais de Sologne; Suite en re* (Jean Philippe Rameau) – cap. VII, nr. 7
– *Menuet* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 8

– *Menuet I din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 1
– *Menuet II (Trio) din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) cap. VII, nr. 17
– *Sarabanda* (Francois Couperin) – cap. VII, nr. 5

**Villancico**

– *Justa fue mi perdicion* (Francisco de la Torre) – cap. II, nr. 26
– *No debo dar culpa* (Pedro de Escobar) – cap. II, nr. 17
– *No me digais mal* (Alonso de Alba) – cap. II, nr. 25

**Virelai**

– *Plus dure* (Guillaume de Machaut) – cap. I, nr. 20

**ANEXA IV**

## *INDEXUL ALBABETIC AL COMPOZITORILOR CU INDICAREA LUCRĂRILOR UTILIZATE CA TEME DE STUDIU PE CAPITOLE*

### Capitolul I. DOUĂ VOCI

Autor necunoscut (sec. XIV) – nr. 6
BINGEN, Hildegard von (1098 – 1179) – nr. 11
DOWLAND, John (1562 – 1626) – nr. 8, 16
DUFAY, Guillame (1400 – 1474) – nr. 9
FESTA, Constanzo (1490 – c.1545) – nr. 2
FEVIN, Antoine de (1437 – c.1515) – nr. 4
FLORENTIA, Giovanni (fl. c. 1350) – nr. 5, 19
GUMPELZHAIMER, Adam (1559 – 1625) – nr. 17
LANDINI, Francesco (1325/35 – 1397) – nr.10
LASSO, Orlando di (1532 – 1594) – nr. 7, 13, 22
MACHAUT, Guillaume de (1300 – 1377) – nr. 20
MORLEY, Thomas (1557 – 1602) – nr. 15
OBRECHT, Jacob (1430 – 1505) – nr. 18
PRES, Josquin des (1455? – 1521) – nr.1, 3, 12, 21
SCHUTZ, Heinrich (1585 – 1672) – nr. 14

### Capitolul II. TREI VOCI

AGRICOLA, Alexander (1446 – 1506) – nr. 3, 33
AICHINGER, Gregor (1564 – 1628) – nr. 9
ALBA, Alonso de (? – ca. 1519) – nr. 25
ANERIO, Felice (1560-1614) – nr. 19
ARCADELT, Jakob (1507 – 1568) – nr. 16
ASOLA, Giovanni Matteo (1528? – 1609) – nr. 36
BINCHOIS, Gilles (c.1400 – 1460) – nr. 13, 38
BYRD, William (1540 – 1623) – nr. 30, 34
CALVISIUS, Sethus (1556 – 1615) – nr. 37
CLEMENS non Papa, Jacobus (1510 – 1556) – nr. 5
DUFAY, Guillaume (1400 – 1474) – nr. 2, 35
ENCINA, Juan del (1468 – 1529) – nr. 7
ENRIQUE VIII (1491 – 1547) – nr. 21
ESCOBAR, Pedro de (1465 – 1535) – nr. 17
FESTA, Constanzo (1490 – c.1545) – nr. 6
FEVIN, Antoine de (1437 – c.1515) – nr. 22
GASTOLDI, Giovanni (1556 – 1622) – nr. 31
GIJON, Juan Perez de (fl. 1460 – 1500) – nr.8
HASSLER, Hans Leo (1564 – 1612) – nr. 10
ISAAC, Heinrich (1450 – 1517) – nr. 18
LANTIS, Arnold de (1380 – 1450) – nr. 20
LASSO, Orlando di (1532 –1594) – nr. 28
MARENZIO, Luca (1553 – 1599) – nr.12
MONTEVERDI, Claudio (1567 – 1643) – nr. 1
MORALES, Cristobal de (1500 –1553) – nr. 24
MORLEY, Thomas (1557 – 1602) – nr. 32

NANINO, Giovanni Maria (1544? – 1607) – nr. 4
OBRECHT, Jacob (1430 – 1505) – nr. 23
OCKEGHEM, Johannes (1410 – 1497) – nr. 27
PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1525? – 1594) – nr. 14
SCHULTZ, Johannes (1582 – 1653) – nr. 11
TORRE, Francisco de la (1470 – 1520) – nr. 26
VIADANA, Ludovico (1564 – 1627) – nr. 29
VICTORIA, Tomas Luis de (1548 – 1611) – nr. 15

**Capitolul III. CHEILE UNUI TRIO DE COARDE**

BANCHIERI, Adriano (1568 – 1634) – nr. 6
CLEMENS non Papa, Jacobus (1510 – 1556) – nr. 5
COMPERE, Loyset de (d. 1518) – nr. 1
DUFAY, Guillaume (1400 – 1474) – nr. 4
ELSBETH, Thomas (ca. 1555 – 1624) – nr. 7
GLOGAUER LIEDERBUCH (c. 1460) – nr. 2
REDFORD, John (1485 – 1545) – nr. 3
WILLAERT, Adrian (1485 – 1562) – nr. 8

**Capitolul IV. PATRU VOCI**

AICHINGER, Gregor (1564 – 1628) – nr. 24
ALLEGRI, Gregorio (1588 – 1652) – nr. 9
ARCADELT, Jakob (1507 – 1568) – nr. 5
BRITO, Estevao (ca. 1575 – 1644) – nr. 33
BYRD, William (1540 – 1623) – nr. 11, 19
DUNSTABLE, John (1390 – 1453) – nr. 4
FRANCK, Melchior (c. 1580 – 1639) – nr. 32
GABRIELI, Andrea (1510? – 1586) – nr. 18
GIBBONS, Orlando (1583 – 1625) – nr. 13
HANDL, Jacob (1550 – 1591) – nr. 28
HASSLER, Hans Leo (1564 – 1612) – nr. 2
ISAAC, Heinrich (1450 – 1517) – nr. 10
LA RUE, Pierre de (ca. 1460 –1518) – nr. 12
LASSO, Orlando di (1532 – 1594) – nr. 17, 25
MONTEVERDI, Claudio (1567 – 1643) – nr. 16
MORALES, Cristobal de (1500 –1553) – nr. 15
MORLEY, Thomas (1557 – 1602) – nr. 22
MUNDY, William (c. 1530 – before 1591) – nr. 31
OCKEGHEM, Johannes (1410 – 1497) – nr. 29
PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1525? – 1594) – nr. 20, 38
PENALOSA, Francisco de (1470 – 1528) – nr. 30
PRAETORIUS, Michael (1571 – 1621) – nr. 7
PRES, Josquin des (1455? – 1521) – nr.26
SCHUTZ, Heinrich (1585 – 1672) – nr. 8, 37
SENFL, Ludwig (1486 – 1542) – nr. 3
SWEELINCK, Jan Pietersson (1562 – 1621) – nr. 27
TALLIS, Thomas (1505? – 1585) – nr. 6
TAVERNER, John (1490 – 1545) – nr. 23
TYE, Christopher (ca.1505 – 1571) – nr. 36
VASQUEZ, Juan (1500 – 1560) – nr. 14
VICTORIA, Tomas Luis de (1548 – 1611) – nr. 1, 21, 34
WEELKES, Thomas (1576 – 1623) – nr. 35

**Capitolul V. CHEILE UNUI CVARTET DE COARDE**

BLOW, John (1648 – 1708) – nr. 4
CHARPENTIER, Marc Antoine (1634 – 1704) – nr. 3
COUPERIN, Francois (1668 – 1733) – nr. 9
KING JOHN IV of PORTUGAL (1603 – 1656) – nr. 2
LOTTI, Antonio (1667 – 1740) – nr. 8
PACHELBEL, Johann (1653 – 1706) – nr. 5
PURCELL, Henry (1659 – 1695) – nr. 6
SCARLATTI, Alessandro (1660 – 1725) – nr. 7
SCARLATTI, Domenico (1685 – 1757) – nr. 10
VIVALDI, Antonio (1678 – 1741) – nr. 1

**Capitolul VI. CHEILE VECHI CORALE**

BACH, Johann Sebastian (1685 – 1750) – nr. 1, 7, 9
HAENDEL, Georg Friedrich (1685 – 1759) – nr. 8, 10
PURCELL, Henry (1659 – 1695) – nr. 3
SCARLATTI, Alessandro (1660 – 1725) – nr. 4
SCHUTZ, Heinrich (1585 – 1672) – nr. 2
TELEMANN, Georg Philipp (1681 – 1767) – nr. 6
VIVALDI, Antonio (1678 – 1741) – nr. 5

**Capitolul VII. TEME PENTRU APLICAREA TRANSPOZIȚIEI**

Autor necunoscut (sec. XVII) – nr.3, 6
ALBERT, Heinricht (1604 – 1651) – nr. 11
BACH, Johann Sebastian (1685 – 1750) – nr. 1, 8, 9, 17, 18, 21
CARISSIMI, Giacomo (1605 – 1674) – nr. 12
CHARPENTIER, Marc-Antoine (1634 – 1704) – nr. 14
CORELLI, Arcangelo (1653 – 1713) – nr. 4
COUPERIN, Francois (1668 – 1733) – nr. 5
HAENDEL, Georg Friedrich (1685 – 1759) – nr. 10, 22
LULLY, Jean Baptiste (1632 – 1687) – nr. 2, 13
RAMEAU, Jean Philippe (1683 – 1764) – nr. 7, 16
TELEMANN, Georg Philipp (1681 – 1767) – nr. 15, 20
VIVALDI, Antonio (1678 – 1741) – nr. 19

**ANEXA V**

## *INDEXUL ALFABETIC AL COMPOZITORILOR CU INDICAREA TEMELOR DE STUDIU*

**A**

Autor necunoscut – cap. I, nr. 6 (sec. XIV) şi cap. VII, nr. 3, 6 (sec. XVII)
AGRICOLA, Alexander (1446 – 1506) – cap. II, nr. 3, 33
AICHINGER, Gregor (1564 – 1628) – cap. II, nr. 9; cap. IV, nr. 24
ALBA, Alonso de (? – ca. 1519) – cap. II, nr. 25
ALBERT, Heinricht (1604 – 1651) – cap. VII, nr. 11
ALLEGRI, Gregorio (1588 – 1632) – cap. IV, nr. 9
ANERIO, Felice (1560-1614) – cap. II, nr. 19
ARCADELT, Jakob (1507 – 1568) cap. II, nr. 16; cap. IV, nr. 5
ASOLA, Giovanni Matteo (1528? – 1609) – cap. II, nr. 36

**B**

BACH, Johann Sebastian (1685 – 1750) – cap. VI, nr. 1, 7, 9; cap. VII, nr. 1, 8, 9, 17, 18, 21
BANCHIERI, Adriano (1568 – 1634) – cap. III, nr. 6
BINCHOIS, Gilles (c.1400 – 1460 ) – cap. II, nr. 13, 38
BINGEN, Hildegard von (1098 – 1179) – cap. I, nr. 11
BLOW, John (1648 – 1708) – cap. V, nr. 4
BRITO, Estevao (ca. 1575 – 1644) – cap. IV, nr. 33
BYRD, William (1540 – 1623) – cap. II, nr. 30, 34; cap. IV, nr. 11, 19

**C**

CALVISIUS, Sethus (1556 – 1615) – cap. II, nr. 37
CARISSIMI, Giacomo (1605 – 1674) – cap. VII, nr. 12
CHARPENTIER, Marc-Antoine (1634 – 1704) – cap. V, nr. 3; cap. VII, nr. 14
CLEMENS non Papa, Jacobus (1510 – 1556) – cap. II, nr. 5; cap. III, nr. 5
COMPERE, Loyset de (d. 1518) – cap. III, nr. 1
CORELLI, Arcangelo (1653 – 1713) – cap. VII, nr. 4
COUPERIN, Francois (1668 – 1733) – cap. V, nr. 9; cap. VII, nr. 5

**D**

DOWLAND, John (1562 – 1626) – cap. I, nr. 8, 16
DUFAY, Guillame (1400 – 1474) – cap. I, nr. 9; cap. II, nr. 2, 35; cap. III, nr. 4
DUNSTABLE, John (1390 – 1453) – cap. IV, nr. 4

**E**

ELSBETH, Thomas (ca. 1555 – 1624) – cap. III, nr. 7
ENCINA, Juan del (/1468 – 1529) – cap. II, nr. 7
ENRIQUE VIII (1491 – 1547) – cap. II, nr. 21
ESCOBAR, Pedro de (1465 – 1535) – cap. II, nr. 17

**F**

FESTA, Constanzo (1490 – c.1545) – cap. I, nr.2; cap. II, nr. 6
FEVIN, Antoine de (1437 – c.1515) – cap. I, nr.4; cap. II, nr. 22

FLORENTIA, Giovanni (fl. c. 1350) – cap. I, nr. 5, 19
FRANCK, Melchior (c. 1580 – 1639) – cap. IV, nr. 32

**G**

GABRIELI, Andrea (1510? – 1586) – cap. IV, nr. 18
GASTOLDI, Giovanni (1556 – 1622) – cap. II, nr. 31
GIBBONS, Orlando (1583 – 1625) – cap. IV, nr. 13
GIJON, Juan Perez de (fl. 1460 – 1500) – cap. II, nr. 8
GLOGAUER LIEDERBUCH (c. 1460) – cap. III, nr. 2
GUMPELZHAIMER, Adam (1559 – 1625) – cap. I, nr. 17

**H**

HAENDEL, Georg Friedrich (1685 – 1759) – cap. VI, nr. 8, 10; cap. VII, nr. 10, 22
HANDL, Jacob (1550 – 1591) – cap. IV, nr. 28
HASSLER, Hans Leo (1564 – 1612) – cap. II, nr. 10; cap, IV, nr. 2

**I**

ISAAC, Heinrich (1450 – 1517) – cap. II, nr. 18; cap. IV, nr. 10

**K**

KING JOHN IV of PORTUGAL (1603 – 1656) – cap. V, nr. 2

**L**

LA RUE, Pierre de (ca. 1460 –1518) – cap. IV, nr. 12
LANDINI, Francesco (1325/35 – 1397) – cap. I, nr. 10
LANTIS, Arnold de (1380 – 1450) – cap. II, nr. 20
LASSO, Orlando di (1532 – 1594) – cap. I, nr. 7, 13, 22; cap. II, nr. 28; cap. IV, nr. 17, 25
LOTTI, Antonio (1667 – 1740) – cap. V, nr. 8
LULLY, Jean Baptiste (1632 – 1687) – cap. VII, nr. 2, 13

**M**

MACHAUT, Guillaume de (1330 – 1377) – cap. I, nr. 20
MARENZIO, Luca (1553 – 1599) – cap. II, nr 12
MONTEVERDI, Claudio (1567 – 1643) – cap. II, nr. 1; cap. IV, nr. 16
MORALES, Cristobal de (1500 – 1553) – cap. II, nr. 24; cap. IV, nr. 15
MORLEY, Thomas (1557 – 1602) – cap. I, nr. 15; cap. II, nr. 32; cap. IV, nr. 22
MUNDY, William (c. 1530 – before 1591) – cap. IV, nr. 31

**N**

NANINO, Giovanni Maria (1544? – 1607) – cap. II, nr. 4

**O**

OBRECHT, Jacob (1430 – 1505) – cap. I, nr. 18; cap. II, nr. 23
OCKEGHEM, Johannes (1410 – 1497) – cap. II, nr. 27; cap. IV, nr. 29

**P**

PACHELBEL, Johann (1653 – 1706) – cap. V, nr. 5
PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1525? – 1594) – cap. II, nr. 14; cap. IV, nr. 20, 38

PENALOSA, Francisco de (1470 – 1528) – cap. IV, nr. 30
PRAETORIUS, Michael (1571 – 1621) – cap. IV, nr. 7
PRES, Josquin des (1455? – 1521) – cap. I, nr.1, 3, 12, 21; cap. IV, nr. 26
PURCELL, Henry (1659 – 1695) – cap. V, nr. 6; cap. VI, nr. 3

**R**

RAMEAU, Jean Philippe (1683 – 1764) – cap. VII, nr. 7, 16
REDFORD, John (1585 – 1545) – cap. III, nr. 3

**S**

SCARLATTI, Alessandro (1660 – 1725) – cap. V, nr. 7; cap. VI, nr. 4
SCARLATTI, Domenico (1685 – 1757) – cap. V, nr. 10
SCHULTZ, Johannes (1582 – 1653) – cap. II, nr. 11
SCHUTZ, Heinrich (1585 – 1672) – cap. I, nr. 14; cap. IV, nr. 8, 37; cap. VI, nr. 2
SENFL, Ludwig (1486 – 1542) – cap. IV, nr. 3
SWEELINCK, Jan Pietersson (1562 – 1621) – cap. IV, nr. 27

**T**

TALLIS, Thomas (1505? – 1585) – cap. IV, nr. 6
TAVERNER, John (1490 – 1545) – cap. IV, nr. 23
TELEMANN, Georg Philipp (1681 – 1767) – cap. VI, nr. 6; cap. VII, nr. 15, 20
TORRE, Francisco de la (1470 – 1520) – cap. II, nr. 26
TYE, Christopher (ca.1505 – 1571) – cap. IV, nr. 36

**V**

VASQUEZ, Juan (1500 – 1560) – cap. IV, nr. 14
VIADANA, Ludovico (1564 – 1627) – cap. II, nr. 29
VICTORIA, Tomas Luis de (1548 – 1611) – cap. II, nr. 15; cap. IV, nr. 1, 21, 34
VIVALDI, Antonio (1678 – 1741) – cap. V, nr. 1; cap. VI, nr. 5; cap. VII, nr. 19

**W**

WEELKES, Thomas (1576 – 1623) – cap. IV, nr. 35
WILLAERT, Adrian (1485 – 1562) – cap. III, nr. 8

# BIBLIOGRAFIE


Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroque Era*, New York, W.W. Norton & Co., 1947

Einstein, Alfred, *The Italian Madrigal,* Three volumes, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1949

Davison, Archibald T. and Apel, Willi, *The Historical Anthology of Music*, *Volume I: Oriental, Medieval and Renaissance Music*, (1949), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London: Oxford Universitz Press

Davison, Archibald T. and Apel, Willi, *The Historical Anthology of Music*, *Volume II: Baroque, Rococo and Pre-Classical Music*, (1950), Cambridge, Massachusetts, Harvard

Reese, Gustave, *Music in the Renaissance*, New York, W.W. Norton & Co., 1954

Stevenson, Robert, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D.C.: Organization of American States, General Secretariat, 1970

Howard Mayer Brown, *Music in the Renaissance*, Prentice Hall History of Music Series. Englewood Cliffs, New Jersey; Prentice-Hall, Inc., 1976

Kamien, Roger, *Music: An Appreciation*, Mcgraw-Hill College, ed. III, 1997

Hardon, John A., *Modern Catholic Dictionary*, Garden City, NY: Double Day and Co. Inc., 1980

Deedy, John, *The Catholic Fact Book*, Chicago, IL: Thomas Moore Press, 1986

Bent, Margaret, „The late-medieval motet", *Companion to Medieval & Renaissance Music*, Oxford University Press, 1997

Atlas, Allan W., *Renaissance Music*: *Music in Western Europe, 1400–1600,* New York, W.W. Norton & Co., 1998

Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford, Oxford University Press, 2003

Blanche Gangwere, *Music History During the Renaissance Period, 1520-1550*, Westport, Connecticut, Praeger Publishers, 2004

Bornstein, Andrea, *Two-Part Italian Didactic Music: Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744),* 3 vols (Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2004

xxx *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* ed. Stanley Sadie,London, Macmillan, 1980

xxx *The New Harvard Dictionary of Music,* ed. Don Randel. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986

Middleton, Richard (1990/2002), *Studying Popular Music,* Philadelphia: Open University Press, 1990/2002

xxx *Dictionary of Musical Terms,* Brooklyn, NY: Haskell House Publishers, 1976

xxx *Enciclopaedia* BRITANNICA *Online*

xxx *The Free Online Dictionary*

xxx *New Grove* Online

xxx The *New Catholic Encyclopedia*, published by Thomson Gale, 2002

xxx *New Grove* Online

xxx Wikipedia*, the Free Encyclopedia*

## BIBLIOGRAFIE DE REPERTORIU / EDITORI


Bach, Johann Sebastian, *69 Choralmelodien, BWV 439-507,* Leipzig, Breitkopf & Hartel Musikverlag

Morley, Thoma, *Zwei heitere Kanzonen fur drei und vier gemischte Stimmen a cappella,* Frankfurt, C.F. Peters, 1930

Davison, Archibald T. and Apel, *Willi, The Historical Anthology of Music, Volume I Oriental, Medieval and Renaissance Music* (1949), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London: Oxford University Press

Davison, Archibald T. and Apel, Willi, *The Historical Anthology of Music, Volume II Baroque, Rococo and Pre-Classical Music,* (1950), Cambridge, Massachusetts, Harvard

Victoria, Tomas Luis de, *Missa O Quam gloriosum ad quatuor voces inaequales,* Frankfurt, Ed. Schwann musikverlag, 1965

Grefiens, Vinicius, *Curs practic pentru citire de partituri. Citirea în chei,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1966

Bach, Johann Sebastian, *Album pentru Anna Magdalena Bach,* ed. îngrijită de prof. Theodor Bălan, Editura Muzicală, Bucureşti,1981

xxx Musicalia Danubiana 14/b*, 14/b**, *CODEX CAIONI saeculi XVII* (transcriptiones), edit.by Saviana Diamandi and Agnes Papp, Budapest,1994

xxx *Album pentru pian*, piese preclasice şi clasice, ediție îngrijită de Georgeta Ştefănescu-Barnea, Editura Fundației România de Mâine, Bucureşti, 2004

xxx Acadia Early Music Score Archive

xxx Arenai Ensemble Database

xxx Asociacion Cultural „UBI SUNT?"

xxx Atriumn mauca medi: Transcriptions

xxx Choral Public Domain Library

xxx Classicaland

xxx Coro Gaudeamus

xxx Free Choral Music

xxx Grupo Vocal „Solo Voces"

xxx Kantoreiarchiv

xxx Les Editions Outremontaisesq

xxx Marco-cipoo.net

xxx Music typeset in ABC

xxx MusicTeXScore Library (M.A.B. Soloists)

xxx Mutopia Project

xxx Psalmen,Wursten.be/Souterlied

xxx Serpent Publications

xxx Sing Harmony

xxx Some ABC Choral music

xxx „Tomasluisdevictoria" partituras corales de diverses compositores

xxx WIMA – Werner Icking Music Archive

**Editori**

Alpers, Ulrich; Alvarez, Nancho; Bondon, Pascal; Brosing, Sebastian; Carpentier, Vincent; Casaus, Manolo; Cassola, Sabine; Castro, Filippo lo; Cataldi, Luigi; Cienniwa, Paul; Clark, Bud; Conrad, Laura; Crossey, Sheila; Cueto, Patricio; Fajardo, Javier; Fleck, Jurgen; Fowler, John Henry; Fraser, David; Frisch, Jean-Chistophe; Galan, Jose Miguel; Giffen, Charles H.; Goodlife, Jonathan; Gonzato, Guido; Gouin, Pierre; Gusy, Marco; Heyeruck, Florian; Jacome, Fernand Gomez; Kickton, Helmut; Macchi, Claudio; Marble, Brian; Marmol, Paco; Marton, Jakobey; Mennen, P.; Moriwaki, Michio; Nakamura, N.; Olivieri, Simone; Ornes, Rafael; Perez, Hubert; Peters, C.F.; Piturro, Pier Mario; Pothram, Imre; Rosario, Pablo; Rotem, Elam; Rubio, Samuel; Rycheghem, Andre van; Taylor, Jim; Trass, Gene; Vauclin, Laurent; Wendel, Michael; Winikoff, Michael; Wursten, Dick.